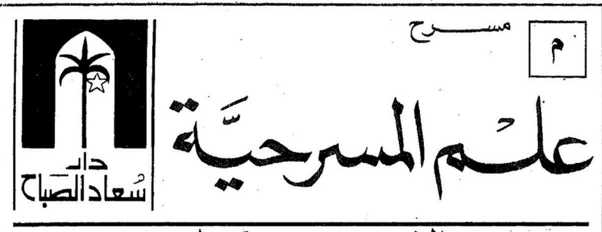
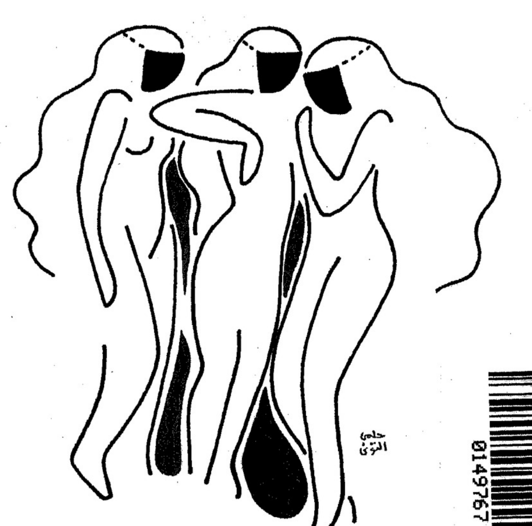


علم المسرحية

الارديس نيكول



ترجمة : دريني خشبة

علم المسرحيّة

دار سعاد الصباح
ص . ب : ٢٧٢٨٠
الصفاة ١٣١٣٢ – الكويت
ص . ب . ١٣ المقطم – القاهرة
فاكس : ٥٠٦١٠٣٠
٣٥ ش محى الدين أبو العز
ت ٣٤٩٧٧٧٩ – ٣٤٩١٧٢٧

رقم الايداع ٧٢١٥ / ٩٢
I.S.B.N
977 - 5344 - 04 - 2

الطبعة الثانية
١٩٩٢

الاشراف الفنى : حلمى التونى

علم المسرحيّة

الارديس نيكول



ترجمة : دريني خشبة

دار سعاد الصباح

هذا الكتاب هو ترجمة لـ :

The Theory of Drama
By
Allardyce Nicoll

مؤلف هذا الكتاب

- ولد ألاردِس نيكول سنة ١١٩٤ ولا يزال يتمتع بحياة خصبة مثمرة
- فى طليعة العارفين بتاريخ المسرح والأدب المسرحى
- كان صاحب كرسى الأدب الإنجليزى واللغة الإنجليزية فى كل من جامعتى لندن وبرمنجهام على التوالى
- وتولى كرسى المسرحية فترة طويلة فى جامعة ييل — شيكاجو
- أكبر من جمع مواد مسرحية وكتب عن المسرح فى العصر الحديث
- له كتب عن كل من الأقنعة، والمسرحية الإيمائية ؛ والمسرحية الأخلاقية، والأقنعة فى عصر ستيورات ؛ والمسرح فى عصر النهضة
- من أهم كتبه : السينما والمسرح ؛ المسرحية البريطانية ؛ المسرح الانجليزى؛ قراءات من المسرحيات البريطانية ، مسرحيات العالم (ويترجم الآن)
- من أضخم كتبه : المسرحية فى القرن التاسع عشر (مجلدان) وثمانى مجلدات أخرى جمع فيها المسرحيات الانجليزية من عهد عودة الملكية حتى اليوم
- أهم كتبه كلها وأكثرها تركيزا هو هذا الكتاب الذى هو عمدة أساتذة مادة المسرحية فى معظم الجامعات، كما أنه عمدة النقاد المسرحيين
- والمؤلف متفرغ الآن لشيكسبير، وتحت رئاسته تقام سنوياً احتفالات مسرح ستراتفورد — أون — آفون مسقط رأس الشاعر الخالد

فهرست الكتاب

الباب الأول

الفصل الأول

علم المسرحية

الفصل الثانى

معنى المسرحية (الدرامة)

الفصل الثالث

التقاليد والاصطلاحات المسرحية

الفصل الرابع

كيف نحكم على المسرحية

الفصل الخامس

صورة المسرحية

الباب الثانى

المـــأساة

الفصل الأول

الروح العالمى الشامل فى المأساة

الفصل الثانى

روح المـــأساة

الفصل الثالث

الأسلوب

الفصل الرابع

البطل فى المأساة

الفصل الخامس

أنماط من المأساة

الباب الثالث

الملهـــاة

الفصل الأول

الزوح العالمى الشامل فى الملهاة

الفصل الثانى

روح الملهاة

الفصل الثالث

أنماط الملهاة

الباب الرابع

الملهاة المفجعة

مقدمة الترجمة

عرفت مصر المسرح والفنون المسرحية بمعناها الحديث منذ ثمانين عاما أو نحوها ، حينما جاءتها تلك الفنون على أيدى رجال من سوريا الشقيقة ، لكن هذه المعرفة كانت ولا تزال فى أغلب الظن تقوم على الارتجال تارة وعلى الاجتهاد والتقليد تارة أخرى،وكانت عبقريات فذة تلمع من حين إلى حين فى سماء المسرح المصرى ، سواء فى ميادين الاقتباس أو التمصير أو الترجمة أو ميادين الإخراج والتمثيل ... إلا أن هذه الفنون جميعا ظلت حركات فردية يقوم بها أشخاص فدائيون ممن لم يبالوا أن يثوروا على التقاليد ، ويخرجوا على آداب المجتمع ... المجتمع البائس الذى كان رجاله ينظرون إلى كل حركة فيها نزوع نحو الغرب والتثقف بالثقافات الغربية أو الأخذ بأسباب فنونها ، نظرتهم إلى الكفرة الفجرة الثائرين على آداب الشرق وتقاليده ... بل على أديانه وشرائعه أيضا .. ولم يبال هؤلاء الفدائيون الأمجاد ، النازعون نحو فنون الغرب وثقافاته ، بتزمت أولئك المشفقين على الشرق ، الخائفين على تراث السلف من تلك الثورة الحضارية التى ظنوها تنافى وما تركه لنا السلف الصالح من تراث حضارى وثقافى ثمين ... فى حين أنها لاتنافى ذلك التراث فى شىء ، بل هى على العكس تكمله وتزيد عليه . وتكسبه عنصرا جديدا من عناصر التطور والحياة . وهل كان تراث السلف الصالح إلا نوراً بدد ظلمات الجاهلية ؟ وهل الثورة الحضارية الحديثة إلا نور من ذلك النور ، إذا اختلف منه فى بعض المظاهر فإنه يشبهه فى أهدافه النبيلة ؟

لم يبال الفدائيون الأمجاد إذن ... ولم يهمهم أن يبدوا فى أعين المجتمع القديم المتزمت كالذين يتجرون بتجارة الخلاعة والفساد ، تلك التجارة التى كان المجتمع القديم المتزمت ينظر إلى الفنون المسرحية كأنها جزء منها ، أو

أنها شر مافيها ... كيف لا ، والنساء يعملن فيها جنبا إلى جنب مع الرجال من فوق خشبة المسرح ، وعلى ملأ من أعين جماهير تتغير كل ليلة ، وتتغير فى كل مدينة !

وظل الفدائيون الأمجاد يكافحون فى ميادين مختلفة ، وفى جبهات متعددة... ظلوا يكافحون فى ميادين الفن الذى يحتاج أول مايحتاج إلى المال والمادة ، بأسلحة أهمها الصبر والفقر ! وظلوا يكافحون فى جبهات متعددة كان أشدها عليهم وأكثرها سُعارا وكلبَا جبهة التزمت والرجعية ، ثم جبهة الحكام الطغاة الجهلة الذين لم يفهموا من الفنون ، ولا سيما الفنون المسرحية ، إلا أنها لون من الترف الذى لايصح أن ينعم به الشعب ، فلم يمدوا أى يد من المعونة إلى هؤلاء الفدائيين المكافحين الأمجاد ، بل تركوهم يناضلون وحدهم ، ويموتون جياعا فقراء ، ولا يكاد أبناؤهم يجدون ثمن أكفانهم! ...

وبالرغم من هذا ظل فدائيو المسرح يكافحون فى سبيل نهضة مسرحية متكاملة .. متكاملة فى نواحى التأليف والإخراج والتمثيل وصناعة المناظر والإضاءة وغير هــــذا وذاك من سائر فنون المسرح ... لكنهم بكل أسف كانوا يتعثرون بصرف النظر عما كانت تنطوى عليه جوانحهم من تفانٍ وإخلاص ومحبة لفنهم المقدس . وكان الفقر هو العامل الأكبر لتعثرهم . . . وجهل الحكام الطغاة فى العهود المظلمة الماضية . . . أولئك الذين لم يفهموا رسالة هـــؤلاء الفدائيين الأمجاد فلم يبنوا لهم المسارح ولم يدرجوا فى ميزانية الدولة لتشجيع الفنون المسرحية إلا مبلغا ضئيلا رمزيا لا يمكن أن تتهافت عليه إلا فرق من الشحاذين وطلاب الصدقات لافرق من الفنانين الذين يقومون فى هـــذه الأمة برسالة الأنبياء والهداة والداعين إلى خير البشرية والسمو بالذوق العام الذى هو مصدر كل رقى وأساس كل نهضة ، والنبع الصافى ذو الخرير الذى كانت أثينا العظيمة

ترصد له نصف ميزانيتها قبل خمسة وعشرين قرنا .

لقد كانت الفرق القوية تتألف ثم تبرز بأعمالها الجيدة وتظل تناضل وتكافح ، لكنها لا تلبث أن تنهار تحت أعباء العسر المادى والفقر المالى حتى اضطرت الدولة آخر الأمر إلى بسط رعايتها على البقية الباقية من أولئك الجنود المجهولين الذين رصدت لهم تلك الميزانية الضئيلة التى لا تكفى لإنشاء مدرسة أولية وتزويدها بما يلزمها من أثاث وكتب وهيئة تدريس وما لابد منه من فراشين و ... أدوات كتابية ... الخ .

ومع هذا فقد ظل أبطالنا يناضلون ... بعضهم يناضل داخل هـذه الفرقة الحكومية التى يحسبها الجاهلون تجمع الممثلين المحظوظين المرفهين ، وبعضهم يناضل خارج هذه الفرقة الحكومية جهاداً مريرا كله تضحيات شخصية قوامها التعب والضنا والخسائر المالية ...

وأعجب العجب أن يظل ركب المسرح المصرى يسير بالرغم من هـذه الويلات كلها . وبالرغم من عدم وجود المسارح المبنية ، وبالرغم من تفاهة الاعتماد المالى وتفاهة العناية الجدية اللذين تبذلها الدولة للنهضة بالمسرح ، وبالرغم من ضآلة الوعى المسرحى فى مصر ، وانعدام اهتمام أغنيائنا بالفنون عامة ، والمسرح بوجه خاص ... وبالرغم من وجود معهد عال للتمثيل يخرّج كل عام مجموعة من الممثلين الأكفاء تنقطع العلاقة بينهم وبين فنهم الرفيع لأنهم لا يجدون مسرحا يمثلون فيه . وليس معهم مال ينشئون به فرقا تمثيلية يعملون فيها .

وبالرغم من هـذا كله ... ظل الركب المسرحى يسير فى مصر ، وظل الفدائيون الأحرار يشقون طريقهم وسط المتاعب والعرق والدموع ، وظل المعهد العالى للتمثيل ، وأغلب الظن أنه سيظل ، يخرج كل عام دفعة من الممثلين بعد دفعة ،ودفعة من النقاد بعد دفعة أيضا ... وهـذه حال تدعو إلى الأمل ، وتبشر بالخير ، لأنها دليل على الإيمان بالمسرح ،

وفهم رسالتـــه .

هـــذه حال تدعو للأمل وتبشر بالخير لأن تكاثر الممثلين العاملين والممثلين الذين لا يجدون عملا ، ثم تكاثر النقاد الذين يجدون الصحيفة التى يكتبون فيها ، والنقاد الذين لايجدون لهم متنفسا يتنفسون فيه ، ثم تكاثر المتفرجين ذوى الوعى المستنير ، والثقافة الرفيعة ... كل هؤلاء هم عماد المسرح الحديث ، وهم الخامة الحية التى يفتقر إليها ذلك المسرح ... ولا أحسب أن العوائق المادية التى تحول بينهم وبين العمل الجدى سوف تستمر طويلا ... ولا سيما إذا كانت هذه العوامل ، أو أهم هذه العوامل ، تنحصر فى بناء بضعة مسارح تعمل عليها الفرق التمثيلية بلا مقابل فى أول الأمر ...

وإذا كانت هـذه هى أهم العقبات التى تحول بيننا وبين مسرح قوى راسخ الأسس ... وهى عقبة مادية كما نرى ... فما أيسر التغلب عليها ببناء هذه المسارح ... والإكثار من بنايتها فى جميع عواصم الجمهورية العربية المتحدة .

* * *

وليت أحسب أننى كنت إلى الآن أكتب فى غير موضوع هـذا الكتاب الذى هو واحد من الكتب التى انصرفت إلى ترجمتها ، بالرغم مما فى ترجمتها من عناء ومشقة ، قاصدا بها سد تلك الحاجة الماسة التى يجدها الممثل والمخرج والناقد المسرحى والمؤلف المسرحى ... ثم المتفرج نفسه ... وأولاء هم الذين يكونون الأسرة المسرحية التى تكاد تنتظم صفوف الأمة كلها .

لقد لمست حاجة هؤلاء جميعا إلى كتب معتمدة تثقفهم بالثقافات المسرحية التى لابد من أن يستنيروا بها ليقوم وعينا المسرحى على نفس الأسس التى قام عليها فى اليونان القديمة ، وفى رومة القديمة ، وفى أوربا

وأمريكا ، وفى كل بلد سبقنا إلى الثقافة المسرحية والفنون المسرحية بمختلف صورها .

لمست حاجة الممثل والمخرج والناقد والمؤلف ... ثم المتفرج ... إلى طائفة من الكتب التى يتحدث فيها أساطين الفنون المسرحية إلى الممثلين والمخرجين والنقاد والمؤلفين والمتفرجين عن هذه الفنون كلها ، وعما انتهت إليه تجاربهم فيها ، تلك التجارب العملية الطويلة التى كانوا يقومون بها فى أحوال مثل أحوالنا التى وصفتها فى أول هذا الكلام ... وفى ظروف قاسية مثل ظروفنا القاسية تماما ... ظروف كانت تجشمهم الآلام والمتاعب والعرق والدموع والتضحيات .

لمست هذه الحاجة منذ أكثر من ثلاثين عاما ... لمستها وأنا أرثى لما كانت تنتهى إليه فرقنا المسرحية ورجالها العظماء الفدائيون الذين تقدموا الصف وحملوا راية الفن وتحملوا همومه ... وجاعوا وقاسوا وتعذبوا ... وصبروا بالرغم من ذلك كله صبرا طويلا مريرا .

لمست هذه الحاجة وأنا ألخص للقراء تاريخ الأدب اليونانى والمسرح اليونانى والمسرح الأوربى ... وبعد أن أنشىء معهد التمثيل وقامت فيه دراسات منهجية فى معظم الفنون المسرحية من تمثيل وإخراج ونقد وتأليف ، فضلا عن الدراسات الأخرى الثقافية المتصلة بفنون المسرح .

ثم حدث أن أسندت إلىّ الثورة إدارة إحدى الفرقتين الحكوميتين المسرحيتين ، وهى الفرقة التى أعضاؤها من خريجى المعهد العالى ، فأتيحت لى الفرصة للاندماج بين أبنائى هؤلاء الممثلين الشباب الذين سعدت بالاتصال بهم فى المعهد من قبل ، وأخذت ألمس حاجتهم الشديدة إلى الكتب التى تحدثهم عن فنهم ... أقصد فنونهم ... الكثيرة التى لا حصر لها ... وتحدثهم عنها بلسان عربى مفهوم — كما لمست حاجة المخرج والناقد والمؤلف المسرحى والمتفرج نفسه إلى الكثير من هذه الكتب ...

ومن ثمة فكرت فى أن أضطلع بهذه المهمة لخير هذا الفن الرفيع ، بل لخير الفنون الرفيعة كلها ... الفنون التى كانت فخر النهضة اليونانية فى عصر بيركلس كما كانت فخر النهضات الأوربية كلها فى عصر إليزابث ولويس الرابع عشر . ثم فى ألمانيا وروسيا والدول النوردية ووسط أوربا ... وفى أسبانيا قبل ذلك كله ... ثم فى أمريكا بعد هذا كله .

وتوكلت على الله ... ونقلت كتاب : «فى الفن المسرحى» لصاحبه حامل علم الثورة فى فن الإخراج الحديث جوردون كريج ... والكتاب مجموعة من المحاضرات والأحاديث المختلفة ألقاها المؤلف لتثقيف الممثلين والمخرجين وكل من يعمل بالمسرح ، ووضع فيها تجاريبه ونصائحه بين أيديهم .

ثم نقلت كتاب : « حياتى فى الفن » لعمدة فن التمثيل الحديث فى العالم كله ، ومنشىء المسرح الروسى الحديث ، الأستاذ كونستانتين ستانسلافسكى ويتحدث فيه عن تجاريبه الطويلة فى مختلف الفنون المسرحية من تمثيل وأوبرا وأوبريت وبالية وإخراج وما أنشأه من معاهد واستوديوهات تمثيلية وما عاناه من أزمات مسرحية تشبه ماعاناه ولا يزال يعانيه فدائيو المسرح المصرى منذ نشأته إلى اليوم من أزمات ، بل هى تواكب ظروفنا المسرحية كلها وتكاد تقع معها فى وقت واحد .

ثم نقلت هذا الكتاب لأكبر مؤرخ لعلم المسرحية فى العالم فى العصر الحديث . . . العـــلامة ألاردس نيكول ... الذى كان له الفضل الأكبر فى إرساء قواعد هـــذا الفرع من فروع المعرفة ، وجعله علما خالصا ، أو أقرب إلى العلم الخالص ، صارفا فى ذلك مجهودات جبارة فى استعراض ونقد النظريات والآراء المسرحية المختلفة عند اليونان والرومان وعلماء عصر النهضة وغيرهم من علماء القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر والتاسع عشر ، ومن يزخر بهم القرن العشرون ، ولا يزالون

يعيشون فيه ، وينفقون من المجهودات الطائلة فى سبيل إقرار دعائم هذا العلم ما ينفقون .

ومن العبث أن أتحدث عن هـذا الكتاب وأنا أضع مادته بين يدى القارىء ، سواء كان هـذا القارىء ناقدا أو ممثلا أو مخرجا أو مؤلفاً مسرحياً أو قارئاً عاما ... إذ كيف أتحدث عنه ، ومن أين أبدأ هذا الحديث ، وكل ما فى الكتاب يصلح للعرض فى هذه المقدمة ؟ ولهذا يكفى أن أقول إنه كتاب يستعرض أنواع المسرحية فى عصور التاريخ منذ أن عرف العالم المسرح حتى اليوم ، وأنه يتألف من أربعة أبواب ، أولها عرض يتحدث فيه المؤلف عن تاريخ المسرحية ومعنى كلمة مسرحية والتقاليد والمصطلحات المسرحية والمقاييس التى نزن بها قيمة المسرحية والصور المختلفة للمسرحيات جميعاً ... وثانيها باب كامل عن المأساة روحها وأسلوبها وبطلها وأنماطها وما يلزمها من الصبغة العالمية الشاملة التى تجعلها صالحة للعرض فى كلِّ زمان ومكان ... والباب الثالث ويتحدث فيه المؤلف عن الملهاة ، وفى فصول تشبه الفصول نفسها التى حدثنا فيها عن المأساة ... وقد كانت ترجمة هـذا الباب أشق ما لقيناه فى ترجمة الكتاب كله ، لما فى درجات الضحك وفروعه الكثيرة ، وطرق إثارته ، ولا سيما فى المسرح ، من ظلال متفاوتة ليس من اليسير خلق الكلمات العربية التى ترادفها بحيث تنطبق عليها تماما ، وحسبنا أن المؤلف نفسه ، وهو يضع الأسماء لهذه الأنواع الكثيرة من الملهاة ، وذلك بلغته الإنجليزية ، ولعله كان يضع الكثير منها لأول مرة فى تاريخ المسرحية ... حسبنا أنه لاحظ هذه الصعوبة وهو يختم حديثه عن أنماط الملهاة فى الفصل الثالث من الباب الثالث ، فكتب الفقرة الطويلة التالية التى نثبتها هنا لأهميتها ، على ألا نعيد نشرها فى نهاية الباب الثالث المذكور ، قال :

« وقبل أن نختتم هذا الفصل لا نرى بأساً فى أن نسوق ملاحظة حول أسماء أنماط الملهاة وفروعها، لقد كان جليا كل الجلاء أن الأسماء المصطلح عليها التى أطلقها النقاد باطراد على أنماط الملهاة لم تكن فى هذه الآونة الأخيرة وحدها أسماء مضللة ومثاراً للزلل، ومن ثمة فنحن نرجو من لا تروقه هذه الأسماء أن يشرع فى وضع سلسلة أخرى من الأسماء، لا تقوم على تسميات أطلقت عليها ارتجالا؛ بل تقوم على دراسة لطرق الإضحاك المستعملة فى كل نوع فملاهى شيكسبير قد تسمى ملاهى فكاهية بسبب تلك الخاصة الغالبة عليها، والتى هى مثار الضحك فى جميع مسرحياته؛ وقد يصلح إسم « الملاهى المفجعة الرومنسية » لإطلاقه على ملاهى بومونت وفلتشر، حيث تلاحظ وجود مزيج من العناصر الجدية والعناصر المضحكة؛ وقد نطلق على ملاهى جونسون إسم « ملهاة اللذع، أو الملهاة الهجائية » لأنها لا تقوم على براعة التندر، ولخلوها من الفكاهة؛ وعلى هذا الأساس نفسه لا بأس من تسمية ملاهى إثردج وكونجريف « ملهاة التندر » لأن كلمة « سلوك » إن لم تكن مفهومة بكل ما تشتمل عليه من معان لا تكون إلا مجرد خلط بين ملاهى فترة عودة الملكيه وملاهى الشطر الأول من القرن السابع عشر . وعلى هذا الأساس من تصفية الأسماء التى سميت بها الأنماط المضحكة، وبدوام تذكر هذه التسميات، يمكننا أن نمضى قدما فى إدراك الخصائص المميزة لكل نوع على حدة » .

فهذه الفقرة التى تعمدنا إثباتها فى المقدمة تدلنا على الصعوبة التى كان يلقاها المؤلف نفسه فى وضع الأسماء لأنماط الملهاة وهو يرسى القواعد لهذا العلم الجديد « علم المسرحية »، وقد أصبح كل شىء علماً فى عصرنا الذى نعيش فيه؛ بل لقد كان أرسطو منذ خمسة وعشرين قرنا يحاول أن ينظر إلى كل شىء على أنه علم خالص ... وأرسطو كان مبتكراً فى محاولته إرساء القواعد لهذه العلوم المبتكرة كلها .

لذلك عانينا صعوبات جمة فى ترجمة أسماء تلك الأنماط ، وكانت طريقتنا
رجمتها هى الرجوع إلى المظان اللغوية والقواميس التى تعنى بإثبات
اق الـكلمة الإنجليزية ، من أصلها اليونانى أو اللاتينى أو الفرنسى
الألمـانى . . . ألخ ، وما يعنيه هـذا الأصل ، ثم الاعتماد على معناه
فى وضع الإسم العربى ، على أن يكون اسما مفهوما مفسراً
ض الذى أطلقه المؤلف على النمط من أجله . هـذا وقد ساعدتنى قراءتى
م المسرحيات المذكورة فى هذا الـكتاب ، والتى كان يطبق عليها المؤلف
ياته ، فى اختيار الأسماء العربية والصفات العربية والاصطلاحات
ـحية التى تطابق أسماء المؤلف وصفاته واصطلاحاته بقدر الإمكان .
يفوتنى هنا أن أذكر أن هذا كان مثار خلاف كثير بينى وبين صديق
ستاذ المراجع المشهود له بالقوة الفائقة فى اللغة الإنجليزية ، والذى لم
يملك حين أقنعه بوجهة نظرى فى الأسماء والصفات العربية التى أضعها
ساس الذى أختارها من أجله إلا أن يوافقنى ويقرها كما هى ، ولـكن
نقاش بيننا شديد . . . وكلانا معذور فى هـذا . . . إذ أغلب الظن
معظم هـذه الأسماء والصفات والمصطلحات يوضع لأول مرة باللغة
بية ، ولهذا فأنا والأستاذ المراجع تطمع فى أن تكون هـذه الأسماء
ـ الصفات والمصطلحات موضع عناية مجمع اللغة العربية ، حتى إذا رأى
رأيا آخر ، لم يكن علينا إلا أن نثبت رأيه ذاك فى الطبعة الثانية إن
الله .

أما المسرحيات الواردة فى هذا الـكتاب فقد آثرها المؤلف بالذكر
غيرها على أساس أنها مسرحيات مشهورة معروفة . . . ولمـا لم يكن
ها كذلك عندنا فقد رأيت أن ألخص معظمها فى مجلد مستقل أرجو
أضعه قريبا إن شاء الله فى أيدى القراء لـكى يستطيعوا تطبيق نظريات
ـلف وتفهم آرائه على نحو أوفى وبصورة أكمل . هـذا مع العلم بأن

الوزارة قد كلفت بعض الزملاء بترجمة كتاب : « مسرحيات العالم » . The World Drama للمؤلف نفسه ، وفيه يتحدث حديثا خاطفا عن هذه المسرحيات ، إلا أنه حديث لايغنى عن تلخيصها لكى يلم القارىء بموضوع كل منها . وإذا عرفنا أن عدد هذه المسرحيات يقرب من مائة وتسعين مسرحية أدركنا الجهد الذى يتطلبه تلخيص مائة منها على الأقل ، وإذا أنسأ الله فى العمر رجونا أن نلخصها جميعا إن شاء الله .

وهذا الكتاب لا تقتصر فائدته على الناقد أو القارىء العام أو القارىء المتخصص فحسب ، بل هو من الضرورات التى لاغنى عنها للممثل والمخرج ، لأنه يبصرهما بأنواع المسرحيات كلها ، وينير لهما الجو الذى ينبغى أن يزنا كل رواية حق وزنها على ضوئه .

وحينما تتم ترجمة كتاب : « إعداد الممثل » لمؤلفه ستانسلافسكى ، والذى يقوم بترجمته زميلان كريمان وأتشرف أنا بمراجعته ؛ وحينما تتم ترجمة كتاب : « فن كتابة المسرحية » لمؤلفه لاجوس إجرى ، والذى أقوم الآن بترجمته ، تكون المكتبة العربية قد حفلت بطائفة متكاملة من كتب الثقافات المسرحية نرجو أن ينتفع بها الممثلون والمخرجون والنقاد والمؤلفون المسرحيون وجمهور المتأدبين والمتفرجين على السواء .

والله نسأل أن يوفقنا لخدمة هذا الفن الرفيع الذى نرجو أن يقوم عندنا على أسس صحيحة إن شاء الله .

الروضة — القاهرة مايو ١٩٥٨

دريني خشبة

الباب الأول

علم المسرحية

الفصل الأول

عجالة تاريخية :

علم المسرحية هو ذلك العلم الذى شغل أذهان الكثيرين من ألمع النقاد والفلاسفة فى عالم الأدب منذ أن انبلج فجر الفن المسرحى فى سماء أوروبا ، من اليونان القديمة حتى العصر الحديث . وليس من العسير إدراك السبب فى ذلك ، فالمسرحية ، كما لا يخفى ، هى أغرب طرُز الآداب جميعا ، وأعصاها على الفهم وأخلبها للُّب . فهى تتصل اتصالا وثيقا بكل ما فى دنيا المسرح من مادة ، كما تعتمد اعتمادا كليا على جميع ما يشتمل عليه هذا العالم . . . على جماهيره المكتظة ، وعلى شنف الناس بها فى جميع أصقاع الأرض ؛ وهى تثوى فى خاطر الشعب وبين جوانحه . حيث تنبت ثمة أصولها ، ثم تنمو وتزدهر . وفى وسعها أن تتوجه بالخطاب فى نطاق شاسع وبصور شتى إلى شعوب متباعدة فى التاريخ ، مختلفة فى الأجواء ، إنها تهدف إلى الناحية الاجتماعية وإلى تقدير الناس لها ، كما أن فى إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج والشعوذة . ومع هذا فهى تسمو فى سهولة وبساطة ، وفى فخامة وجلال ، إلى أسمى ذرى الإلهام الشاعرى ، حتى لتنفرد بمكان الصدارة ، دون ريب ، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التى أنتجها الذهن البشرى . ولقد تحقق هذا فى جميع الأجيال . ومن ثم فقد حاولت الأجيال جميعا الوقوف على أسرار ذلك الفن الذى يضم داخل إطاره بلياتشو السيرك الذى طلى وجهه بالبياض إلى جانب أمير الدنمركة (١) . كما يضم الكوخ الريفى الذى يولغ فى زركشته إلى جانب أبهى المسارح الملحقة بالهيا كل فى أثينا القديمة .

---

(١) المقصود هملت .

أرسطو والمسرحية اليونانية :

والمورد الذى تستق منه جميع الدراسات الحقة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب ، هو كما هو معروف ، كتاب الشعر (Poetica) لآرسطو ، وهو الكتاب الذى ظل الناس يتدارسونه الأحقاب الطويلة ، بوصفه من كتب الأمهات فى هـــذا الفن . — فكانوا فى عصر النهضة يتحمسون له ، ويجلونه إجلالا لا يرقى إليه النقد ، كما تناوله النقاد فى العصر الحديث بالبحث والتقدير . ونحن اليوم ، بطبيعة الحال ، قد جاوزنا تلك المرحلة التى كان الناس ينظرون فيها إلى أقوال الفلاسفة اليونانيين كأنها الإلهام الإلهى الذى لامهرب منه إلا إليه ، أو كأنها التنزيل الذى ينبغى لكل شاعر أن يسجد بين يديه ، بل لعلنا اليوم أصدق من أسلافنا فهما لآرسطو ، وأعظم تقديرا لعبقريته ، لقدرتنا على تذوق ما فى أفكاره من قوة ، وما فى تعييناته من أوجه القصور ، هذه التعيينات الفجة التى يجلوها فى أحسن صورها تحليل الحقائق المتعلقة بمكانته التاريخية ، وبأحوال المسرح فى أيامه .

لقد ولد آرسطو سنة ٣٨٤ ق . م ، وتوفى وهو فى الثانية والستين ، عام ٣٢٢ ق . م ، ففى أى فترة بالضبط ، من عمره هذا ، وضع خطة كتاب الشعر ، ثم متى كتبه ؟ هذا ما لا يمكن القطع فيه برأى على وجه التحديد ، ولعلنا ندنو من الحقيقة إذا قلنا إن ذلك قد تم بصورة نهائية حوالى سنة ٣٢٠ . فحوالى هـذه السنة ، كانت المأساة اليونانية قد جاوزت تمام سمتها ثم أخذت تظهر عليها بالفعل أمارات عنيفة من ذلك الانحلال الذى يبدو شيئا لامهرب منه فى تاريخ نشوء أى فرع من فروع الأدب ، وفى تطور هذا الفرع .

ولقد أرسى اسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) الأسس الثابتة للمأساة

اليونانية قبل أرسطو بحوالى قرن ونصف قرن من الزمان، وذلك بالطبع بعد أن تشبع بالمبادىء الأولية التى تركها آريون (٦٠٠ ق . م) ثم فرينيخوس (٥١١ — ٤٧٢ ق . م)، وما أضفاه عليها من قوته الجبارة ومقدرته العجيبة فى رسم الشخصيات التى كان عَرْضها يبدو شاحبا من قبل . ولقد فاز إسخيلوس بجائزة المأساة فى سنة ٤٩٦، ثم قدم للمسرح بعد ذلك حوالى سبعين مسرحية، لم يصلنا منها إلا سبع .

ثم جاء من بعده سوفوكلس (٤٩٥ — ٤٠٦ ق . م)، ذلك الشاعر الذى كان يمثل الروح اليونانى الخالص خيرا مما كان يمثله إسخيلوس، والذى كان أكثر منه نضجا، وتجانسا فنيا، وإن افتقدنا فيه ذلك السؤددَ الأخاذ الذى هو من خصائص إسخيلوس .

ثم يأتى يوريبيدز (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م) بعد سوفوكلس فيكون أكثر منهما إنسانية، وأقل صبغةً دينية . . . وهو الذى أنزل المأساة من السموات التى كانت تسبح فيها، وجعلها منذ ذلك التاريخ تعيش فى مستويات الحياة الإنسانية العادية .

لقد كان أدب هؤلاء الشعراء الثلاثة يزخر بالجمال . والظاهر أن هـذا الجمال أخذ يتلاشى من بعدهم . وقد كان أرسطو، الذى كتب ما كتب سنة ٣٣٠ ق . م وما قبلها، يجد بين يديه أبدع آيات المآسى التى استطاع الإلهام اليونانى أن يتنزل بها، إلا أنه لم يجد من ذلك شيئا جديداً، أو شيئا يجيش بالحياة فيما كان ينتجه معاصروه، فقد كان الشعراء الناشئون يتخذون من الروائع القديمة نماذج يحتذونها . وكان يبدو كأنما روح الابتكار قد عَفَّى عليه الزمن فى ذلك العهد، وكأنما — ثالوث — هؤلاء الشعراء الكبار قد جابوا كل صقع كان يحتمل أن يجوبه الكاتب المسرحى المجُد .

ولا بد من أن نورد هنا عن الملهاة كلمة تختلف بعض الاختلاف عما قلناه عن المأساة فلقد كانت الملهاة على مايظهر أبطأ نموا، وأدنى فى أذهان

الأثينيين مرتبة من المأساة . وإذا أغفلنا التمثيلية الإيمائية الدُورية القديمة (The Dorian Mime) ، التي يبدو أن أرستو فانز قد قبس الكثير من حيلها ، رأينا أن المؤرخين قد درجوا على تقسيم هذه الحركة الكوميدية التي نشأت في بلاد اليونان إلى ثلاثة أقسام : قديم ، ووسيط ، وحديث ... على التوالي .

فالملهاة القديمة التي امتدت (على وجه التقريب من سنة ٤٧٠ إلى سنة ٣٩٠ ق.م) ، كانت تتمثل في أرستو فانز (المولود في سنة ٤٤٨ ق . م) أبرز تمثيل . ولقد كانت تتسم بالصبغة السياسية على نطاق كبير ، كما كانت تهتم بالأنماط والحوادث غير الواقعية والمغالى فيها ، مما هو بأجمعه من ثمرات الخيال . وقد حلت محل هذه الملهاة القديمة الملهاةُ الاجتماعية في العهد الوسيط . أما أحدث أنواع الملهاة اليونانية ، وبالأحرى ذلك النوع الذي قد لانخطىء إذ أسميناه الملهاة السلوكية : Comedy of manners ، والذي اكتسب أهم خصائصه المميزة على يدي ميناندر Menander . فلم يظهر إلا حوالى سنة ٣٢٠ ق . م . وقد ظل مزدهراً حتى أواسط القرن الثالث ق . م ثم تلاشى بعد ذلك كما تلاشت المأساة .

ولم يكن آرسطو ، بناء على ذلك ، مستطيعاً كل الاستطاعة ، أن يقدر أعمال اليونان المسرحية ، فقد منعته عوامل الزمن الذي كان يعيش فيه من الوقوف وقوفا تاما على قيمة الروح الكوميدى لبلاده ، وإمكانيات هذا الروح ؛ وكان من نتيجة ذلك أن عالج في كتابه الشعر ، المأساة والملحمة ، وندر أن تكلم بشيء عن الملهاة ، إذ كانت المأساة والملحمة هما هذين الطرازين من طرز الآداب اللذين ازدهرا في اليونان ازدهاراً طيباً في عهده . وواضح . لهذا السبب ، أن أقوال آرسطو في طبيعة المسرحية حتى وهو يقصرها على مسرحيات بلاده ويطبقها عليها ، لا يمكن بحال أن تؤخذ على أنها أقوال جامعة مانعة نهائية ؛ ومن هنا قصورها .

وواضح أيضاً أن أحكامه ، إذا تناولناها من وجهة نظر أوسع أفقاً مع ذاك ، لا يكون لها فى كثير من الأحيان إلا قيمة محلية بحتة . لقد كان الناس يأخذون أقواله طوال العصور حتى القرن الثامن عشر على أنها أقوال مُسلَّم بها ، حتى لقد أصبحت « قواعد » يحكم النقاد بمقتضاها ، بل كان مفروضاً أن يلتزمها المسرحيون فيما يكتبون . ولم يكن أحد ينتبه إلا فى النادر ، وإذا وقع هذا النادر ، إلى طبيعة أقواله المحلية والموقوتة بزمانها . أما أولئك الذين كانوا يؤلفون للمسرح بالفعل ، كشيكسبير مثلا ، فقد كانوا يغضون البصر تماما عن آرائه وآراء من جاءوا بعده فى عالم النقد . إلا أننا لا نجد أحداً من النقاد، حتى جاء أوجييه Ogier ودريدن Dryden ، كانت لديه الجرأة الكافية التى تجعله يقرر أن آرسطو كان حرياً أن يبدل من آرائه لو أنه وقف على التطورات الحديثة التى طرأت على فن المسرحية ، بل إن هـــذا الرأى ظل مهملا تمام الإهمال زمناً طويلا بعد هذين الكاتبين بالرغم من وضوحه ، وبالرغم من الأهمية التى نوليه إياها فى أيامنا هذه .

وعلى هذا ، فنحن ، عندما نقرأ كتاب الشعر ، يجب علينا دائماً أن نتذكر أن مؤلف هـــذا الكتاب كان يعيش فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وأنه لم يكن فى مقدوره أن يكون أية فكرة عن الأمجاد التى بلغتها المسرحية الرومانســية ، وأنه ، حتى فى عالم الإنتاج المسرحى الأثينى ، لم يكن يعلم شيئاً عن ملاهى ميناندر الأحدث عهداً ... على أن ثمة شيئاً أكثر أهمية من هذا وذاك يجب أن نلفت إليه نظر القارىء . ذاك أن كتاب الشعر ، فى حالته التى وصل بها إلينا ، ليس كتابا من كتب النقد ، كهذه الكتب التى من قبيل ما كتب آرنولد Arnold وميردث Meredith . ولا ينحصر ما يوجد فيه من صعوبات ذات بال فى المتن نفسه ، مما قد ينشأ عن التلف ، بل إن صفحات بأكملها قد ثبت أنها محض اختلاق . والراجح أن ما نسميه « كتاب الشعر » ليس إلا جزءاً من كتاب أضخم بكثير جـــداً من هذا

الكتاب المتداول، والذى ربما كان ملاحظات سريعة كان يكتبها أحد تلاميذ أرسطو وهو يلقى محاضراته فى أروقة الليسيوم[1] الظليلة . ولعلنا إذا، تذكرنا هذا، نستطيع أن ندرك السبب فى أن أجزاء ضخمة من هذا الكتاب تتناول تفصيلات بادية التفاهة، وهذه التفصيلات والوقائع العديدة — الخاصة بالصياغة، والمناظر وموضوع المسرحية، أو عقدتها — قد يناسبها أن تحشد فى مجلد ضخم، أما وهى بحالتها التى نجدها عليها فى كتاب الشعر فهى لا تتناسب فى الكمية وما كتب عن المعلومات الأخرى فى هذا الكتاب .

إن أرسطو ينفرد بالمنزلة الجليلة التى لا يدانيه فيها أحد . ونحن لم يصلنا فى هذا الميدان شىء من العصور اليونانية يقرب من دراسة أرسطو للمسرحية والملحمة، تلك الدراسة العلمية التى تقدر قيمة الأشياء تقديرا خاليا من الهوى . ولقد بحث فى الأدب بطبيعة الحال كتاب مختلفون من كتاب هذه الفترة، إلا أن بحوثهم كانت إما عرضية صرفة، وإما كانت تدور حول الأمور الأهم شأنا من أمور الدين والفلسفة . ومن هنا لم يكن من أهداف أفلاطون أن ينقد الأدب كما فعل أرسطو، بل كان يعكف على تطوير المدركات الكلية الفلسفية، ولم يكن الأدب عنده إلا مجرد صورة من صور النشاط الإنسانى، لاحقة بالحقائق الأزلية التى كان همه أن يكتشفها . فهو فى الجمهورية « Republica » قد أقصى الشعراء، لأن فنهم الذى لا تخفى أهدافه على أحد، قد يتعارض وفن الحكم الذى ينشده أفلاطون فى صورته المثالية فيما كان يفحصه . وتشتمل محاورات متنوعة أخرى على استشهادات من الأدب ومن المسرحيات بخاصة، لكنه لم يحاول قط فى شىء من هذه الاستشهادات أن ينشىء نظاما أدبيا كهذا النظام الذى وضعه أرسطو فى كتاب الشعر .

وتظهر فى مسرحيات عدة لأرستوفانز هو أيضا أفكار تتعلق بأدب ذلك العصر، إلا أن النقد هنا أيضا نقد غير مباشر وعرضى . لقد كان

---

(١) اللوقيون .

أرستوفانز متخصصا فى تصوير الأفراد والحوادث ، ولم يكن متخصصا فى التحدث عن الصور الأدبية والحقائق العامة ، كما لم يكن لتوريانه الساخرة بالذات والتى كان يوجهها إلى يوربيبدز ، أية أهمية فى دراسة المسرح والمسرحية بوجه عام ، بالرغم مما قد يكون لها من قيمة فى فهم الآداب الأثينيه الكلاسيه . وفضلا عن هذا ، فكل ما نملكه من ذاك إن هو إلا جذاذات[١] وقد احتفظ لنا كتاب النحو Ars grammatica لمؤلفه ديوميدز ببعض المادة القديمة ، وثمة بعض الأحكام الهامة ، لمؤلفين أقدم عهدا من ديوميدز مجموعة فى كتاب أثينايوس العجيب[٢] Deipnosophistae أى مأدبة العلماء ، ، لا مندوحة عن فحص شيء من هذا فيما بعد ، وذلك نحو تفسير تيموكليز للمتعة التى نشعر بها فى مشاهدتنا للمأساة .

هوراس والمسرحية الرومانية :

وتأتى بعد أرسطو فترة طويلة خالية من النقد المسرحى ، وكأنما كان مقدرا لهذا النقد كلما قامت له قائمة فى خلال الأحقاب تلو الأحقاب أن يظل مرتكزا على أحكام أرسطو . ونحن نرى فى هوراس (٦٥-٨ ق . م) أوليـات هذه الحركة التى فى وسعنا أن نسميها النظرية الأدبية الكلاسيه الحديثة . لقد كانت طريقة أرسطو طريقة تحليلية إلى مدى بعيد . ولقد كان يتناول المسرحية تلو المسرحية فيحلل كلا منها جزءاً جزءاً ، ثم يعطى رأيه آخر الأمر فى سماتها المميزة الرئيسية جميعا . وصحيح أنه وضع القانون ، لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعليمية التعسفية ، بل هو لم يضعه إلا بعد

---

(١) هذه مبالغة من المؤلف ، فقد وصلتنا من أرستوفانز ملاه كثيرة بعضها كامل وبعضها شبه كامل (د)

(٢) أثينايوس من العلماء اليونانيين المصريين (حوالى ٢٣٠ ق . م) من أهالى نوكراتيس . ولا نعرف من كتبه إلا هذا الكتاب (مأدبة العلماء) وهو كتاب ممتع بالرغم من رداءة ترتيبه — وهو يصور أهل الماضى أجل تصوير ويحشد من وقائع حياتهم وأقوال المؤلفين القدامى الشيء الكثير . وتكاد تكون هذه المقتطفات التى قبسها عنهم هو كل ما بقى من مؤلفاتهم . (د غ)

إمعانه النظر بنفسه إمعانا دقيقا فى أعمـــال مسرحية بذاتها . أما طريقة هوراس فتختلف عن طريقة أرسطو اختلافا كبيرا . فتقريراته تقريرات تعسفية كل التعسف ، ونحن نشعر كأنها لم تمحص — فى كثير من الأحيان — التمحيص الواجب . ففى كتابه رسالة إلى البيسوس Epistle to the Pisos نجده يرسل آراءه فى أشد مايمكن من الإيجاز المبتسر . وقد تقررت أنماط الشعر هنا بصورة نهائية ، وتحدد لكل منها ، على مايقول هوراس بصورة تقريرية ، وزن خاص . وقد جاء فيه أن الشخصيات فى المسرحيات وفى القصائد على السواء يجب أن تكون أنماطا ؛ وأنه « يجب ألا نبرز على المسرح مايصح أن يؤدّى خلف المناظر » ؛ وأن المسرحية يجب ألا « تزيد وألا تنقص عن خمسة فصول » ؛ وأنه لايصح أن يظهر على المسرح أكثر من ثلاثة أشخاص فحسب فى أدوار متكلمة فى وقت واحد . وأهم من هذا كله مايقوله هوراس من أنه : « ينبغى ألا تغيب النماذج اليونانية عن بالنا مطلقا ... ليلا أو نهارا ! » .

وهكذا نراه يسوق كل شىء فى صورة لاتقبل الجدل . إنه لايدع أى مجال لأى لون من ألوان الابتكار أو التجديد ، اللهم إلا التجديد فى الصياغة الكلامية ؛ ولعل روما لهذا السبب لم تظفر بمثل تلك المسرحيات العظيمة التى ظفرت بها اليونان . على أنه من العسير كل العسر أن نحكم على المسرحية الرومانية ؛ وكيف نحكم عليها وهؤلاء الشعراء المسرحيون الرومان الذين اشتهروا فى وقت واحد ، وهم إنيوس (٢٣٩ ١٦٩ ق . م) ، وپاكيفيوس (٢٢٠ — ١٣٠ ق . م) ثم آكيوس (١٧٠ — ٨٦ ق . م) لم تصلنا من مسرحياتهم إلا شذرات قليلة فحسب . ولم يسلم من يد البلى سوى مآسى سنكا العشر ، من بين المسرحيات اللاتينية الجديدة . وقد كتب كل من پلوتوس — المتوفى سنة ١٨٤ ق . م — وتيرانس (١٨٥ - ١٥٩ ق . م) ملاهيهما فى تلك الآونة على وجه التحقيق ، إلا أن النقاد كانوا

ينظرون إلى الملهاة على أنها نوع من الإنشاء الأدبى أدنى مرتبة من المأساة ؛ ولعلهم كانوا يحذون فى هذا حذو أرسطو أيضا .

وأهمية هوراس كناقد ، هى أهمية تاريخية أكثر منها شيئا آخر . فقد استمد النقدُ فى عصر النهضة كثيرا من أفكاره . وأهم من هذا أنه استمد منه هذا الميل نحو صياغة « القواعد » ، وهكذا عدل النقاد عما كان يذهب إليه أرسطو من الطريقة التحليلية التى كانت تغلب عليها الصبغة العلمية .

النقد فى العصور الوسطى

من العسير أن تقرر فى أى شىء من الدقة ماحدث للمسرحية الأقدم عهدا ، التى ظهرت فى أثناء العصور الوسطى . على أنه قد أمكن إثبات أن جانبا من المسرح الرومانى قد استمر قائما أحقابا عدة ، ولهذا فقد نكون على حق إذا اعتقدنا أن الممثلين الجوالة (الـ histrioncs) كانوا خلال العصور الوسطى كلها يتمسكون بتقاليد المسرح الرومانى . ولا جدال فى أن السلطات الكنسية قررت ، بدافع لعلها لم تكن تفطن إليه دائما ، أن تقوم بحركة مضادة ، ومن ثمة فقد أنشأت المسرحية الدينية التى أخذت تتدرج من مجرد المقطوعة ذات البيتين أو الثلاثة الأبيات (trope) حتى بلغ بها ناظموها تلك المنظومات الطوال التى تتكون منها المسرحيات الدينية . على أن هذه المسرحيات كانت مسرحيات شعبية خالصة فلم تكن ذات صبغة أدبية ، ولم يصحبها شىء من النقد جديد . ومع ذلك فقد أسهمت العصور الوسطى بنصيب هام فى حركة نقد المسرحية — ونقصد بهذا النصيب الهام الناحية التاريخية أكثر مما نقصد الناحية الجوهرية — وسنرى أن آراء العصور الوسطى سوف تعود إلى الظهور فى الأوساط التى لم يكن أحد يتوقع قط أن تظهر فيها . ولقد كانت الكنيسة القديمة تهتم اهتماما كبيرا بما كان يعرض فى الحفلات المسرحية الوثنية من ضروب الخلاعة ،

ولهذا استعانت بغيرة الآباء المسيحيين المتحمسين فأنمت هذا الاتجاه الذى كانت تغلب عليه المسحة الأخلاقية ، والذى سوف نلمح آثاره خلال عهد النهضة وما بعدها . وكتاب پرين [1] Prynne المدعو « الناقد التاريخى » « Histrio mastix » يحشد فى صفحاته الألف الغريبة فقرات لا حصر لها اقتطفها من أمثال هذه المصادر . ومع أن هذا الكتاب ليس فى ذاته كتاباً فى النقد الأدبى ، إلا أن الواضح أن الآراء التى يتضمنها لا جرم كان لها أثر عظيم فى صياغة أفكار معاصريه فيما يتصل بالأدب المسرحى . على أن آباء الكنيسة كانوا علماء بقدر ما كانوا مؤلفين فى الآداب والأخلاق ، وكان القدر الطيب من حذق بعضهم فى اللاتينية لا يفضله فى نظرهم إلا الصلاح والتقوى . وقد ازدهرت المدارس ، وكثر النحويون فى القرون الأولى من العهد المسيحى ، وسرعان ما اتخذ هؤلاء النحويون فى الأوساط التعليمية والمدارس العظيمة التى كانت الأديرة مأوى لها وفى هذه الآونة كان تيرانس وسنكا أستاذين فى الأسلوب اللاتينى ؛ ولهذا السبب ومهما قيل فى آثام الحفلات الشعبية،فإن مؤلفات هذين الشاعرين لم تفقد قط مكانها فى الأرفف المكتظة بغير ذلك من المجلدات فى المذاهب الدينية . وكيفما كان الأمر ، فيجب أن نتذكر أن الناس لم يكونوا ينظرون إلى تيرانس أوسنكا بوصفهما كاتبين مسرحيين بكل معانى هذه الكلمة ، وذلك لأنهما لم يكونا فى نظر أهل العصور الوسطى غير شاعرين لاغير ؛ ولقد كان الناس يظنون ، منذ عهد

---

(١) وليم پرين (١٦٠٠ — ١٦٦٩) مصنف طهرى إنجليزى ولد فى سوانسوك — وكان ينعى رذائل عصره ومؤلفاته . وكتابه Histri -mastix هو رسالة ضد الروايات التمثيلية ، وقد قذف فيه الملكة هنريتا ماريا ، فحوكم بسبب هذا القذف وحكم عليه بقطع أذنيه والسجن مدى الحياة — ثم أطلق سراحه ... لكنه عاد إلى معاداة الحكام ، وانتخب عضواً فى البرلمان ، وعادى كرومول فسجنه ثلاث سنوات ، لكنه نجا من السجن بعد سقوط كرومول وراح يؤيد الملكية تأييداً جنونيا (د) .

إيزيدور الإشبيلى (فى القرن السابع) أن أشعارهما كانت تلقى إما بواسطة الشاعر نفسه أو بواسطة أحد أصدقائه من فوق شىء أشبه بالمنبر . ومعنى هذا أن المسرحية التى من هذا النوع أصبحت مجرد جزء من الشعر الروائى بعامّة ... وفى هذا الوقت ، كان من بين الفروق الجلية بين المأساة والملهاة أن المأساة تتناول الشخصيات الرفيعة تناولا جدياً ، فى حين أن الملهاة تتناول الشخصيات العادية تناولا رشيقاً خفيفاً . ولما أصبحت المسرحية لا تتميز بشىء عن غيرها من الشعر كله ، صار من المستطاع أن نعمم تطبيق هذا الفارق فى نطاق أوسع . فمن هذا ما يقرره دانتى (فى سنة ١٣١٨) من أن « الملهاة تبدأ ببعض الظروف المعاكسة ، إلا أن موضوعها ذو نهاية سعيدة ، كما يبدو ذلك فى ملاهى تيرانس »[١] ومن هنا لم يتردد دانتى فى تسمية قصيدته « الكوميديا الإلهية » La Divina Commedia مذ كانت فى مطلعها شيئاً كريها شديد الهول لأن حوادثها تجرى أول ما تجرى فى الجحيم ، أما نهايتها فسعيدة ، محببة إلى النفس ، ممتلئة بالبهجة ... لأن حوادثها تجرى فى الفردوس » .

النهضة والنقد الكلاسى الحديث

ثم جاءت النهضة ، تلك التى ولد فيها من جديد روح الحماسة للشئون الكلاسية ؛ ثم اتصلت الملهاة والمأساة مرة أخرى بالمسرح (بعد أن كانتا مقصورتين على التلاوة) ؛ ومرة أخرى قامت حركة للنقد المسرحى ، متميزة بنفسها عن حركة النقد الشعرية العامة ؛ وأقبل الناس إقبالا شديداً على ما بقى من المسرحيات القديمة ، فكشفوا عن ألوان جديدة من الجمال فى أولئك الشعراء اللاتين من ناظمى المسرحيات الذين لم تذهب أعمالهم بتمامها . كما وجدوا فى مخطوطات العلماء اليونانيين التى طال عليها الأمد كنوزاً

---

(١) مترجماً فى كتاب بارت كلارك European Theoies of the Drama

أعظم مما استطاعت جزائر الهند الشرقية والغربية أن تقدم لهم من ثروة ، أضف إلى هذا كله ما تبينوه حينئذ من أن المسرحيات لم تكن مجرد قصائد (للتلاوة) لكنها منظومات قصد بها أن تؤدى أمام جمهور من النظارة ، ويقوم بأدائها ممثلون من لحم ودم . وسرعان ما خطوا خطوة أخرى بعد ماقاموا به من إخراج ملاهى تيرانس وبلوتوس فى مسارح شبه كلاسية ، إذ شرعوا يكتبون ملاهى ومآسى باللغة الدارجة ، ثم راحوا يخرجونها على تشكيلة من المسارح التى يختلط فيها طراز العصر القديم بطراز العصر الوسيط فى صورة غريبة ... وهكذا ولدت المسرحية الحديثة ... المسرحية الممتزجة بمسرحيات العصور الوسطى ... تلك المسرحيات التى قسم لها أن تؤدّى إلى شيكسبير !.

وأهتم الناس بطبيعة الحال بهوراس من جديد . وحينما عرفوا قيمة آرسطو مرة أخرى ، اشتد شغف الكثيرين منهم بتدوين دراسات فى النقد فى كل من المسرحيات القديمة ، والمسرحيات الأحدث منها عهدا . ولم يكن لآرسطو نصيب من الذكر فى خلال العصور الوسطى كلها ؛ ولم يكن أحد يعرف عنه إلا قليلا من نسخة عربية قام بها ابن رشد ، ترجمها عنه بدوره إلى اللاتينية فى القرن الثالث عشر العلامة هرمان Hermann . ولم يعرف العالم آرسطو معرفة حقيقية إلا حينما اكتُشف مرة أخرى المخطوط الكلاسى فى القرن الخامس عشر ؛ بل كان الناس حتى فى ذلك الوقت يتعثرون فى محاولاتهم تفسير عباراته ؛ ثم جاءت فى سنة ١٤٩٨ تلك الترجمة اللاتينية غير الوافية التى قام بها جيورجيو فاللا ، وقد كان لهذه الترجمة الفضل فى تنبيه الأذهان إلى أعمال الفيلسوف ، كما ضمنت قدرا من النجاح لأول مرجع يونانى نشره ألدوس Aldus سنة ١٥٠٨ ، وللترجمات الكثيرة باللغتين اللاتينية والدارجة ، وللأبحاث التى لا عدد لها التى بناها أصحابها على أقواله .

ومن الغرابة بمكان ، بالقياس إلى العبقرية المستقلة الخلاقة التي اتسمت بها النهضة ، أن يميل نقادها إلى السطحية والأحكام الآلية . والظاهر أن شغفهم بالآثار الكلاسية جعلهم يرفضون الاعتراف بـ « أصالة » شيء ما إلا ما تصوره تفكيرهم أنه من الفن القديم والحضارة القديمة . فمنذ أن أصدر فيدا كتابه فى فن الشعر De arte poetica (سنة ١٥٢٧) وما تلاه من تلك السلسلة من أبحاث النقد المنثورة والمنظومة ، ونحن نسمع ذلك النداء نفسه : « اقتفوا آثار الأقدمين » ، « لا تحاولوا أى لون من ألوان التجديد » ، « حافظوا على الفصول الخمسة فى مسرحياتكم » ، « قلدوا سنكا » ، وفوق كل شيء : « حافظوا على الوحدات » . فقواعد الكلاسيين المحدثين هذه ، تلك القواعد التى سوف نتناولها فى تفصيل أوسع فيما بعد ، قدر لها أن تكون الهياكل الرئيسية فى أصونة النقاد المسرحيين ، وأصونة مؤلفى المسرحيات ، طوال قرون مستقبلة . ولم يحاول بعضهم أن يخفى تلك العظام النخرة ، بل كان يعالجها فى احترام كأنها رفات قديس ؛ وكان البعض يدعى أنه حر لا يأبه بهذه العراقيل الشاخصة فى طريق حرية الفكر ، بينما كانت أصداء الجلجلة وراء أبوابهم تفضح أسرارهم ، على أننا يجب أن نعترف بأن عددا قليلا نجح فى الهرب منها ، إلا أنهم كانوا من القلة بحيث لا يؤبه بهم ، ولم يكن لهم قط هذا الأثر الذى كان يفرضه خصومهم .

ويجب ألا يُظنّ بطبيعة الحال أن نظام النقد الفكرى كله خلال هذه الحقبة كان يقوم على الآراء الكلاسيه ، فليس فى مقدور الناس أن يلقوا عن كواهلهم بمثل هذا اليسر أثر بيئتهم ، وأثر أسلافهم الأقربين فيهم . ولقد كانت النهضة تشتمل على قدر عظيم من آثار العصور الوسطى ، متغلغل فى كل من ألوان نشاطها الإنشائية والنقدية ؛ وكان التصور الشعبى للمأساة ، كما سوف نرى ، يقوم إلى مدى بعيد على مُثُل العصور الوسطى بينما كانت أقوال كل من آباء الكنيسة ، وفلاسفة العصر الوسيط الأحدث من هؤلاء عهدا ،

تتهب انتهاباً شرهاً بواسطة الطهريين Puritans ، ثم تُفسَّر تفسيراً محكماً بواسطة أنصار الشعر والمسرحيات . صحيح أن المذهب الطهرى لم يؤثر فى اللاتين ، كما أثر فى الشعوب الجرمانية ، إلا أن حركة الإصلاح المضادة لم تقم بدور أقل شأناً بين اللاتين مما قامت به حركة الإصلاح الخالص بين الشعوب الجرمانية . وسرعان ما فرغ النقاد فى أثناء الحركتين إلى المشكلات الأدبية الأخلاقية التى لم يكن لأرسطو بها أى قدر من العلم ؛ وسرعان ما أصبحت الأفكار الكلاسية مختلطة بطائفة من الأفكار الأجنبية عنها تماما ، أو أنها كانت تفسر وفقاً لهذه الأفكار . وهذه النغمة التى تضرب على الناحية الخلقية هى من النغمات التى لم يعفّ عليها الزمن تماما ، وهى مهما تَبدُ مطمورة تحت أثقال من الصور والأشكال المتعارضة لا تزال قائمة بالرغم من مضى ما يقرب من قرون أربعة [1] .

وسرعان ما أقام النقاد الإيطاليون لأنفسهم فى فرنسا مكانا رفيع الشأن ؛ فلقد كان البلاط الفرنسى على صلة وثيقة ببيوتات مانتوا وفلورنسة ؛ وكانت اللغة الإيطالية تكاد تكون لغة التأدب ورقة الحاشية، وكان المؤلفون الفرنسيون يكثرون من زيارتهم إلى بلاد تلك الأكاديميات القائمة عبر جبال الإلب والتى كانت وسيلة للترقى بجهود هذا الزمن الأدبية والفنية . وعلى هذا أصبح كاستلفترو [2] وسكاليجر [3] أستاذين فى فن النقد، وأصبح الناس ينظرون إلى آرسطو نظرتهم إلى نبى الحكمة الأزلية الملهم . ونعود فننبه إلى أنه كان ثمة عدد من خصوم هذه الحركة ؛ بيد أن النظام الكلاسى

---

(١) وهكذا فسر بدتو درشى فى سنة ١٥٥٣ جميع الأدب فى ضوء الدين ،وقد تابعه فى ذلك العالم سكاليجر Scaliger (١٥٦١) الذى كان أعظم منه شأناً وأكثر محبة فى نفوس الجماهير .

(٢ — ٣) Castelvetro و Scaliger من أعظم المشتغلين بالأدب والنقد فى العصور الوسطى — وقد كان سكاليجر (الأب = ١٤٨٤ - ١٥٥٨) ممن كرسوا حياتهم لخدمة الأدب والطب ، وله مؤلفات قيمة ناقش فيها آراء إرزم ، كما كانت له شروح ضافية على كتب آرسطو فى الحيوان والأدب والشعر (د . خ) .

كاد يكون متبعاً فى العالم بأسره ، وقد ظل متداخلا فى صميم تلك المدرسة العظيمة من مدارس الفكر ، والسليقة الفنية الخلاقة التى ازدهرت فى عصر لويس الرابع عشر .

وقد تسربت ، المثل الكلاسية ، فى الواقع ، إلى كل شىء ، وهيمنت عظام هوراس النخرة ، وطيف أرسطو الزائف ، فأشاعت الهيبة فى النفوس جميعاً ، حتى فى قلوب معاصرى شيكسبير . لقد كان كل شىء يخضع لسلطان هذه النظرية غير الطبيعية بالغاً من السحر ما بلغه كتاب سدنى : « إعتذار عن الشعر » Apologie for Poetrie وسدنى يغض من قيمة الملهاة المفجعة tragi-comedy التى كان ينبغى أن تكون إحدى المفاخر المسرحية فى عصر إليزابث ، وهو يغض من شأن أولئك الكتاب جميعاً ، الذين انغمسوا كما انغمس شيكسبير فى التيار الرومنسى . وهو يتحدث عن « مآسينا وملاهينا » (وثمة ما يبرر ما ينعيه عليها) فيلاحظ عبث مؤلفيها بالقواعد ، وتجردها من التأدب الأمين ، والشعر البارع ، اللهم إلا إذا استثنينا جوربودك Gorboduck[1] مع أن مسرحية جوربودك هذه ، مهما تكن قيمتها التاريخية ، لا يمكن أن تكون إلا قطعة سخيفة من البيان المُرقش الذى لا يمكن أن يثير فينا شيئاً من الإلهام .

ثم يجىء چونسون بعد سدنى ، فيحاول أن يطبق تطبيقاً عمليا مادعا إليه هو وسدنى نظريا . ونقد چونسون نقد مبتور لأنه ينحصر بوجه خاص فى كتابه الصغير المسمى « إكتشافات Discoveries » بيد أن ميوله الكلاسية الحديثة يمكن أن ترى بقدر كاف من الوضوح فى مأساتيه سيچانوس Sejanus وكاتيلين Catiline » ولا جرم أنهما كتبتا لمعارضة مسرحيات شيكسبير

---

(١) ادورد — ا — آربر (١٨٦٨) — وقد فضلنا تلخيص هذه المسرحيات فى كتاب خاص يكون ملحقاً لهذا الكتاب ويظهر فى أثره مباشرة إن شاء الله وذلك لكى يلم القارىء بموضوعات المسرحيات التى يستشهد بها المؤلف ولا يشرحها .

الرومنسية. ثم يأتى بعد جونسون كثيرون آخرون من النقاد والكتاب المسرحيين

وفى الوقت نفسه كان مركز الثقل فى حركة النقد ينتقل من إيطاليا إلى فرنسا. ونحن لا نجد فى إيطاليا فى واقع الأمر شيئاً ذا قيمة حقيقية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٠٠؛ فى حين أن فرنسا تستطيع أن تفاخر فى تلك المدة نفسها بالناقد المتحرر الذهن: أوجييه Ogier (المتوفى سنة ١٦٧٠) وبموليير (١٦٢٢ — ٧٣) صاحب النظريات العملية، وبعدد من الكتاب العظام الذين كان يطلق عليهم لقب «أوجستان[1] Augustan» من متشددى القواعد مثل تشابلان (١٥٩٥—١٦٧٤) ولاميناردير La Mesnardîere (١٦١٠ — ٦٣) وهيدلان Hédelin (١٦٠٤ — ٧٦) وبيير كورني (١٦٠٦ — ١٧٨٤) وراسين (١٦٣٩ — ٩٩) ورابان (١٦٢١ — ٨٧) وبوالو (١٦٣٦ — ١٧١١) وسان إفريمون (١٦١٠ — ١٧٠٣).

ولا جرم أنهم نجحوا فى تقوية روابط المذهب الذى ورثوه عن إيطاليا، وسرعان ما انتقلت أفكارهم إلى انجلترا فى القرن السابع عشر؛ وقد تفرد بمكان الصدارة فى توضيح المذهب توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ — ١٧١٣) راهب الكلاسية الحديثة. وهو يوضح لنا فى كتابيه: النظر فى مآسى العهد الأخير[2] (١٦٧٨) — و— نظرة عابرة فى المأساة[3] (١٦٩٢ — ٩٣) هــذا النمط الغريب من أنماط النقد، واصلا به إلى reductio ad absurdum (أى إقامة البرهان بنقض نقيضه). فياجو فى نظر رايمر شىء مستحيل. لماذا؟ لأن من المسلم به أن جميع الجنود هم رجال

---

(١) نسبة إلى العصر الأوغسطى والتاريخ الرومانى، عصر أوغسطس العظيم. وكان أشهر أدباء هذا العصر أوفيد وهوراس وليفى وفرجيل وكانا تلوس، وكان كل منهم (أوجستان) أى أحد أئمة الأدب فى عهد أوغسطس — وقد استخدم هذا اللقب فى عصر الملكة آن الانجليزية وفى عهد الملك لويس الرابع عشر (د)

(2) The Tragedies of the Last Age Considered.

(3) A Short View of the Treagedy.

شرفاء، ولأن من المسلم به أيضاً أن جميع البشر يجب أن يظهروا العرفان بالجميل لمن يحسن إليهم ... وهذا ببساطة هو قانون هوراس فى الأنماط، كما يوحى به فن اليونان، بالغا غايته.

أما دريدن، كما مر بنا، فقد شجب على هذا، ومؤلفه المعروف «مقالة فى الشعر المسرحى» Essay of Dramatick Poesie الذى نشره سنة ١٦٦٨ يصور فى شكل حوار المعركة بين أولئك الكلاسيين المحدثين الذين كانوا يستلهمون فرنسا، وبين أولئك النقاد الأكثر حرية الذين استطاعوا أن يتذوقوا شيكسبير. و «مقالة فى الشعر المسرحى» من الكتب التى ينبغى أن يقرأها كل من يريد أن يدرس أصول فن المسرحية، وليس تطور النقد الأدبى فحسب. وملاحظات دريدن فى النقد ليست مقصورة على هذا الكتاب، فى الواقع؛ ونحن نجد له قولا من أنفذ أقواله حقاً، لم نعثر عليه إلا فى نسخة من كتاب رايمر كحاشية من حواشى المخطوطات، جاء فيه: إنه لا يكفى أن أرسطو قد قال هذا، لأن أرسطو يتخذ قوالبه من سوفوكلس ويوريبيدز، ولعله كان يغير آراءه لو أنه رأى مسرحيات شعرائنا[1]. ولم يكن دريدن وحده صاحب هذا الرأى، بل لم يكن أول من قال به، لأن فرنسوا أوجييه كان قد انتهى إلى مثل هذا سنة ١٦٢٨. واسمع إليه يقول:

«لقد كتب اليونانيون لبلاد اليونان، وظفروا بالنجاح فى نظر الصفوة المثقفة من أهل زمانهم. ونحن إذا أرخينا العنان قليلا لعبقرية بلادنا ورقة لغتنا، نكون قد اقتدينا بهم على صورة أحسن كثيراً مما إذا رحنا نقتفى أثرهم خطوة خطوة، فى أساليب مبتكراتهم وقوالبهم الشعرية، كما صنع بعض

(١) للاطلاع على هـذه الحواشى ارجع إلى كتاب سكوت سينتسبرى Works of Dryden ص٣٧٩ وكتاب سينتسبرى: Loci Critici ص ١٥٧ — ١٥٨

مؤلفينا »[١] .

غير أنه مهما يكن دريدن قد سبق إلى هـذا الرأى ، فإن لتعبيره من رنين القوة والحق ما يشهد لذوقه السليم الطبيعى ، وإدراكه العميق للقيم الأدبية التى زاد بها فى ثروة النقد . ولعل شعار كتابه العظيم « مقالة فى الشعر المسرحى » هو مانجده بالمثل فى هذا التعليق الوارد فى كتاب رايمر .

دلالة الوقائع الحديثة :

ولقد بدأت تظهر أساليب جديدة فى النقد وفى عالم المسرحية منذ بدء القرن الثامن عشر . وكانت أولى المثل الكلاسيه الحديثة لايزال لها سلطانها . ففى فرنسا ، كان ڤولتير (١٦٩٤ — ١٧٧٨) يؤيدها فى قوة وفى إصرار ؛ وفى انجلترا ، كان أديسون (١٦٧٢ — ١٧١٩) يصدر أحكامه المهذبة ، ال « أمينة » التى هى من هذا النوع الذى لا إلهام فيه ، النوع القائم على الطريقة المتبعة نفسها . على أن الروح الجديد لايلبث أن يظهر بالتدريج . والظاهر أن هذا الروح الجديد يرجع إلى عاملين رئيسيين كانا يعملان عملهما فى تلك الفترة . أما العامل الأول فهو إعجاب الناس بشيكسبير ؛ فلقد كانت مسرحيات عصر إليزابث تمثل بانتظام فى مسارح لندن ، وقلما كان يمضى أسبوع دون أن تتاح الفرصة للناس لشهود بعض مآسى أو ملاهى شيكسبير وچونسون وفلتشر وماسنچر . وكان كل من هؤلاء قد حطم جميع قواعد المذهب الكلاسى ؛ وبالرغم من هذا ، فإن النقاد لم يجدوا فى هذه المسرحيات إلا ما يسعهم توجيه الثناء إليه . وكانت الطريقة المعتادة للهرب من هذه القواعد هى الاحتجاج بالالتجاء إلى « الطبيعة » ؛ لقد كان شيكسبير « يكسو شعره القوى بمسحة الجرأة وعدم المبالاة . لقد كان : « معشوق الطبيعة » .

---

(١) Préface au Lecteur ملحقة بكتاب (صور وصيداء (١٦٢٨) لمؤلفه Schelander

ونتيجة لهذا نلاحظ أنه : بينما لم تكن الطبيعة فى فرنسا فى القرن السابع عشرة تسمو على قواعد القدماء المزعومة إلا من وجهة نظرية ، إذا هى فى انجلترا تسمو على تلك القواعد سموا عمليا على هذه الصورة . وفى الحق ، إنها لم تكد تتبلج على أحد ، إذا استثنينا الدكتور جونسون؛ وحتى جونسون نفسه لم يظفر من ضوئها إلا بشعاع ضئيل ، حتى أن شيكسبير ليعد منها إلى انبثاق طريق المسرح أكثر جدة وأكثر صحة ، والسبب الذى لا سبب غيره لهذا هو أنه حطم هذه القواعد الكلاسيه بالفعل . ومع ذاك فقد كانت ثمة حقائق ناصعة ، الحقائق التى كان لا بد من مواجهتها ، والتى أقنعت الناس إقناعا لا مجال فيه للتردد بضرورة سلوك طريق أكثر تحررا من طرق التفكير السليم . ولعل هذه الدعوة إلى التحرر قد كانت أنفذ العوامل فى تطور التجارب الجديدة التى كان يقوم بها الكتاب المسرحيون فى لندن . ولقد كانت الملهاة العاطفية الرقيقة Sentimental comedy والمأساة البورجوازية، بالرغم من بعدها من مسرحيات شيكسبير ، الدليل على رغبة الكتاب المسرحيين فى محاولة شىء جديد يختلف عن تلك الطُّرز التى أكل الدهر عليها وشرب ، ورغبتهم كذلك فى الهرب من مجرد التقليد . وهذه العاطفية هى العامل الثانى العظيم الذى كان يعمل على خلق تغيير فى الفكرة التى قام عليها النقد ثم انتقلت هذه المسرحيات إلى فرنسا ، وتحمس لها تحمسا كبيرا ديدرو (١٧١٣ — ٤) وأقرانه ، أولئك الذين لم يلبثوا أن حاولوا إيجاد تبرير معقول لأسلوبهم فى كتابة المسرحية . وبحث ديدرو للكوميدية الجدية (١٧٥٨) ، ومقدمة لاشوسيه لمسرحيته La Fausse Antipathie (١٧٣٣) ، ومقالة بومارشيه عن المسرحية الجدية (١٧٦٧) هى وثائق لا شك فى أنها تضرب على وتر جديد مهما بدا فيها من هذا الطابع الذى يجعلها تلتزم آراء المذهب الكلاسى الحديث باقتباس اصطلاحاته ، وتنظيم مادتها وفقاً له . ويمكننا أن نتتبع خطوات هذا التأثير المشترك ، وبالأحرى تأثير شيكسبير وتأثير الكتاب المسرحيين

العاطفيين ، فى كتاب [1] Hamburgische Dramaturgie المشهور ، من تأليف لسنج (١٧٢٩ — ٨١) حيث نلمس محاولة مقصودة للتوفيق بين تقريرات آرسطو ومسرحيات شكسبير وغيره من المسرحيين المحدثين .

النقد الرومنسى :

وفى هذا الوقت نفسه أخذت تبدو للعيان بشائر تغيير كبير فى ترتيب الآداب وردها إلى مبادئها الأولية ؛ فلقد برزت إلى الوجود طلائع المذهب الرومنسى فى كلا المجالين النظرى والعملى ؛ لقد كان جراى Gray يكتب أغانيه Odes ، وكان كولنز مستغرقا فى تأملاته فى مبحث القصة الكلتية ،[2] وكان تشاترتون ، ومسز رادكلف ، وجيش من الكتاب الآخرين ، عباقرة وأدعياء ، يلتمسون طريقهم بإجراء تجارب نحو شعر جديد ونثر جديد ؛ ومن هنا نشأ النقد الرومنسى بوصفه مكملا لامندوحة عنه لألوان النشاط التى كان يضطرب بها عالم الفن الإنشائى ؛ وكان هيرد Hurd وآل وارتن The Wartons وغيرهم ، يبذلون قصارى جهدهم لكى يظهروا الناس على آيات جمال العصور الوسطى ، التى طالما احتقرها الناس . أما فى انجلترا ، فقد كانت المسرحية ، واأسفاه ، منعزلة عن هذا كله إلى حد ما ، ولم تكن المسارح فى أواخر القرن الثامن عشر فى حالة مزدهرة ، وكان الأدب العاطفى قد أصبح أدبا كاذبا يغثى النفس ، والمسرحية المفجعة رخوة ولاحياة فيها . وما كاد القرن التاسع عشر يطالع الناس حتى كانت الميلودرامة قد ظهرت إلى الوجود ، ولبثت المسارح — لأمد طويل — لاتقدم

---

(١) كتاب جمع فيه لسنج فصوله التى نشرها فى نقد الممثلين والروايات التمثيلية فى مدينة همبرج (د)

(٢) القصة الكلتية أو Gaelic romance هى تلك القصص التى كتبها كتاب كلتيون Celtic أو Gaelic — ولا سيما الأيرلنديون منهم (د)

غير الاستعراضات والمشاهد المثيرة ، وما كاد الشعراء يفطنون إلى المستوى المنحط الذى هبطت إليه أذواق الجماهير حتى مالوا هم أيضا إلى تجاهل مسارح زمانهم تجاهلا تاما ، أو راحوا ينشئون الـ closet-drama أو المسرحية التى تقرأ ولا تمثل ، كمسرحية بيرون « فرنر Werner » التى لم يقصد بها وجه المسرح قط ، ولم يضعها فى « الشكل الذى يجعلها لائقة للإخراج المسرحى » على أن العودة إلى دراسة شيكسبير ، ومعاصرى شيكسبير ، بالإضافة إلى عودة الناس إلى تذوق الأمجاد الحقيقية للأدب اليونانى ... كل هذا كان من أثره أن عاد الناس من جديد إلى الاهتمام بروائع الماضى العظيمة . وقد تقدمهم كولردج فى هذا الطريق ، فأنشأ طرازا جديدا كل الجدة فى التحليل النقدى ، فى محاضراته ، وفى كتابه « ملاحظات على شيكسبير Notes on Shakespeare » . ثم بذل هازْلت قصارى جهده فى الوقت نفسه لكى يتكشف مظاهر الروح الكوميدى كما تناوله شيكسبير والكتاب المسرحيون فى عهد عودة الملكية The Restoration ، وكتاب الروايه القصصية فى القرن الثامن عشر ، بينما كشف لنا لامب Lamb عن لطائف أدباء عصر إليزابث ، وتحدث إلينا عنهم حديثا مستنيرا . ولقد كانت الأعمال التى أنجزتها هذه المدرسة أعمالا فائقة ، إلا أنها اتسمت بسمتين فى الفترة الأولى من نشأتها منعتاها من الوصول إلى نتائج نهائية . وأولى هاتين السمتين أن طرائقها كانت ذاتية إلى مدى بعيد ، تعتمد على أذاوق النقاد العديدين ، وأهوائهم ، حتى لا يكاد الإنسان يعثر ثمة على تلك الزكانة العلمية الواسعة الأفق ، التى لا يشوبها الهوى ، والتى أكسبت كتاب الشعر لأرسطو مكانته العليا فى تاريخ النقد . والسمة الثانية أنها كانت تتجاهل ذاتية المسرح تجاهلا يكاد يكون تاما . ولعل شيكسبير عند كولردج كان شاعرا خالصا ، ولعله كان ينظر إلى أعماله على أنها لم يقصد بها وجه المسرح على الإطلاق . إن واحدا من هؤلاء النقاد لم يحاول أن يكشف الظروف التى أحاطت

بآيات الفن المسرحي الكبرى في أثناء العهود المختلفة لتاريخ المسرح . إنهم لم يشيروا بكلمة واحدة إلى الصور الخاصة التي كان يتخذها المسرح اليوناني . وقل مثل ذلك عن المسرح في عهد إليزابث ، فهم كانوا يجهلون تقاليد المسرح أو يسكتون فلا يذكرون منها شيئاً ، ولم تقدر النقاد هذه الظروف حق قدرها ، ولم ينتفعوا بها في ميدان النقد ، إلا في الأيام الأخيرة ، وذلك لما لهذه الظروف من الأهمية البالغة في فهم المسرحيات ذات الطابع الخاص.

أما في أوربا فقد كان ثمة شيء ذو صبغة عملية أكثر مما في المسرح الإنجليزي لقد كان شيللر (١٧٥٩–١٨٠٥) وجيته (١٧٤٩ — ١٨٣٢) يفهمان حاجيات المسرح فهما تاما ، وكانت لأقوالهما من أجل هذا لهجة الواثق ، بينما استطاع عالم مثل شلجل (١٧٦٧ — ١٨٤٥) أن يستحدث مقارنات تحليلية لا يمكن أن يدانيه فيها غيره . وكان الألمان يكرسون أنفسهم في حماسة للبحث في تاريخ المسرح والمسرحية ، وكانوا يتحسسون سُبُلَهم في ميادين الفن والجمال المعنوي ، ولهذا كان لجهودهم في النقد قيمة لها قوتها الحقيقية ، وقدرتها على البقاء . لأنها تقوم على أساس من تقديرهم للحقيقة والأمر الواقع . وقد رأت فرنسا ، هي الأخرى ، تطور هذا الأسلوب الجديد من أساليب النقد . لقد كان القرن التاسع عشر قرن ثورة ؛ وبسبب غلبة تقاليد المذهب الكلاسي الحديث في المسارح الفرنسية ، بدت هذه الثورة أكثر جدة وأشد عنفا مما كان المذهب الرومنسي الإنجليزي . على أننا يجب ألا ننسى أن فرنسا كان لا يزال لها أن تستمتع بنشوة اكتشاف شيكسبير الحقيق ، بينما كانت إنجلترا ماضية في ذكر شيكسبير ، لا تنساه أبدا . وقد جاء دفاع هوجو عن هذا الشيء العجيب الذي يكاد يبدو شاذا [١] ضربة لازب لهذا السبب ، ونشبت الخصومات الأدبية حول ابتداعاته الجريئة ، في صورة

---

(١) يقصد المذهب الرومنسي (د)

لم يكن لها مثيل فى الشاطىء الثانى من القنال الإنجليزى .

النقد الحديث :

لقد حدثت نقطة التحول فى علم النقد ، فى حوالى الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر ؛ فقد نجحت بحوث العلماء فى كشف ميادين شاسعة من ميادين المعرفة فيما يتصل بكل من المسرح والمسرحيه فى الأزمنة الماضية ؛ وكانت الحماسة الأولى للرومنسية قد ذهبت ؛ وكان ثمة متسع من الوقت للتأمل ، وللتحليل المقارن ، وقد عولجت جميع المشكلات القديمة من كل جوانبها ، وبُدىء فى فحصها من جديد ؛ وحفزت دراسة علم النفس بعض الناس إلى محاولة البحث فى مصادر الضحك والانفعال المحزن ؛ وعُنى آخرون ، أمثال سارسيه وبروتيير وآرشر ، بالأصول الأساسية لفن المسرحية نفسه ؛ وحاول غير هؤلاء وهؤلاء ، بعد دراسة ظروف دور التمثيل . استذكار الطابع الذى كانت تتركه فى نفوس الناس كبار روائع المسرحيات ، حينما كانت تخرجها تلك المسارح التى لم يعد لها وجود الآن . وهكذا لا نجد لتلك الثروة من المعرفة ، وهذا الأساس المتين لحقائق الأشياء ، وتلك اللوذعية النقادة ، وهذا التجرد من الهوى ،... لانجد لذلك كله ضريبا إلا فى هذا الكتاب الأول المجيد ، الذى كان أول مؤلف ظهرت فيه تلك الطريقة وذاك الأسلوب ... كتاب الشعر لأرسطو .

وهذا ليس يعنى بالطبع ، أن جميع المشكلات قد حلت ، وأن جميع المسائل قد استقرت استقراراً نهائيا ، فعلم النقد بعد هـــذا كله ، ومهما كانت الطريقة التى يتم بها من المطابقة للأصول العلمية ، لا يمكن مطلقا أن يصبح علما من العلوم الثابتة ، فحتى أكثر الاستدلالات براعة وأشد التقديرات نفاذا ، تترك وراءها الكثير الذى لانقول فيه شيئا . ويمكننا أن نقول إن فن نقد المسرحية (النقد الدرامى) بالرغم من هذه القرون

الطوال ، وبالرغم من المعارف السامية التى تمت فى العصر الحاضر ، لا يزال فى مهده ، لأنه لما يبلغ تماماً الرأى القاطع المانع فى المـــادة التى يعمل فى ميدانها . فلقد كتبت مجلدات لا حصر لها عن المظاهر المسرحية المتعارضة من المأساة الرفيعة والملهاة غير المبتذلة من جهة ، إلى أسوأ ألوان الميلودرامة والهزليات من جهة أخرى ؛ بل لقد كتبت مجلدات لاعداد لها عن مسرح الدمى والقره جوز ، اللذين يمتان من بعد بوشائج القربى إلى ثاليا (ربة الملهاة) وملبومين (ربة المأساة) وقد عملت دراسات جيدة عن إسكيلوس وسنكا ، وعن شيكسبير وموليير ، إلا أنه كثيراً ما حالت الصعوبات التى هى من سمات هذا الموضوع دون القيام بتحليل صحيح للسجايا المشتركة بين كل من شيكسبير واسكيلوس ، وبين كل من موليير وأرستو فانز ؛ والظاهر أن مثل هذا التحليل سوف يتيح أعظم الفرص لنقاد المستقبل، وإن كانت الصعوبات التى هى من سمات هذا الموضوع ، ثم ضخامة العمل نفسه سيجعلاننا ننتظر زمنا طويلا قبل أن نرى هذا العمل الذى سوف يؤدّى لمسرحية العالم الذى نعيش فيه ما أداه آرسطو للمسرحية الأثينية . على أن هذه هى الناحية التى ينبغى لنا أن نتوجه إليها بأنظارنا ، ولا بد لكل من يكرس نفسه للقيام ببحث هذه الفكرة فى النقد من اتباع طريقة المقارنة التحليلية التى يظهر أنها الطريقة التى لا معدى عنها فى الواقع .

الفصل الثانى

معنى المسرحية (الدرامة)

لاجدال فى أنه من واجبنا ،حينما نشرع فى عمل كالذى نحن بصدده الآن ، أن نتوقف قليلا لنسأل أنفسنا عما نقصده بالضبط بالكلمتين درامة ، drama و«درامى dramatic » أو: مسرحية ومسرحى . وبمعنى آخر،ماهو فى نظرنا جوهر فن المسرحية dramatic art إذا عارضنا به فنون الشعر والتصوير والقصص ؟ إنه فن من الفنون بلا ريب ، ولكن... بأى الألفاظ نستطيع أن نحدد هذه السمات الخاصة التى تميزه من الفنون الأخرى ؟ لقد يبدو هذا ، من النظرة الأولى ، عملا يسيراً ، بالقياس إلى غيره من الأعمال؛ إلا أننا إذا تأملناه ملياً لتكشفت لنا صعوباته،تلك الصعوبات التى قد يحسن أن نوضحها بإيراد تحليل مقتضب لبعض المحاولات التى حدثت فى الماضى رجاء العثور على جواب مناسب وتعريف لا لبس فيه .

نظرية المحاكاة

من أولى النظريات وأكثرها شيوعا تلك التى يمكن أن تسمى « نظرية المحاكاة » ، وإن تكن كلمة « محاكاة » التى تحتمل تفسيراً أوسع وتفسيراً أضيق على حد سواء تحتاج منا إلى مزيد من العناية للنظر فيها ؛ وقد يمكننا أن نعبر عن هذه النظرية فى أوجز صورها وأكثرها سذاجة بهذه العبارة التى قالها شيشرون وقبسها عنه إليوس دوناتوس . فالمسرحية فى رأيه : « نسخة من الحياة : مرآة للعادة : صورة منعكسة للحقيقة » فهذا التعريف ، إن صح أن ندعوه كذلك ، قبسه نقاد متلاحقون مئات المرات ، وعُدَّ أساساً لبحوث لا عدد لها ، وبخاصة فى زمن النهضة ؛ وحتى فى الأزمنة الحديثة

نسبيا نجد أنه لم يعدم من يقول به ، وذلك أنه وافق أهداف الواقعيين الفنية فى القرن التاسع عشر . فلقد كان غرض زولا من كتابته قصته « تيريز راكان » هو فى أساسه الغرض الذى عناه شيشرون حينما قال : « لقد استحدثت شخصيات لافائدة منها ولا حاجة إليها » .

ويقول زولا : « ... لكى أضع كوارث الحياة اليومية جنبا إلى جنب مع مايعانيه أبطال قصصى من أوجاع مخيفة ، حاولت باستمرار التوفيق بين الجو العام فى قصصى وبين الوظائف العادية التى تضطلع بها شخصياتى حتى لايظهروا بمظهر الذى يمثل ، بل الذى يعيش ، أمام النظارة [1] » ، ونجد مثل هذا الرأى نفسه ، بتعديل بسيط ، وراء كثير من النظريات المتعلقة بالكوميديا العاطفية والمأساة البورچوازية ؛ وحينما يقول بومارشيه إنه « إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجرى فى هذه الدنيا فإن الاهتمام الذى يثيره ذلك فينا لابد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التى ننظر بها إلى الحقيقة [2] فنحن نتحقق من أن « مرآة الواقع» لاتزال مَثَلَ بومارشيه الأعلى فيما يعرض على خشبة المسرح .

والآن ، وإذا كنا سنأخذ بهذا الرأى فى أدق تفسيراته ، فإن المسرحية تكون فقرةً مقتبسةً من الحياة . ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحى يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل إما لمشهد مما قد يكون حدث بالفعل ، وإما لشىء تخيله الكاتب فى صورة تجعله مشابها لما يقع فى الحياة ... ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذى يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحاديث الحقيقية التى تجرى بين الناس فى حياتهم العامة ؛ ولابد أن يكون أعظم ما فى المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة .

---

(١) مقدمة تيريز راكان (١٨٧٣) ص ١١

(2) Essai sur le genre dramatique serieux (1767)

ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يغرينا بالاعتقاد فى أنها آراء صحيحة جديرة بالثناء ؛ إلا أن لحظة من التفكر فيها قمينة بأن تكشف لنا عن زيفها . وبصرف النظر عما قد يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق أو قل جراموفونات تسجل الحياة كما هى — فسرعان ماتتبين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات ، لا لشىء ، إلا لأن الرواية التمثيلية لايمكن بحال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة ، وحتى لو فرضنا أن مؤلفا من المؤلفين يستعمل فى أحد مشاهد مسرحيته نفس الكلمات التى استعملها بعض الأشخاص الحقيقيين ممن اتخذهم الكاتب نماذج لشخصياته المسرحية ، فالحقيقة التى لاجدال فيها هى أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أوبعده من المشاهد يكون مشهداً غـير طبيعى ، أو بعبارة أخرى ، يبعد عن الواقع ويدخل فى نطاق الفن . لقد وقع اختيار المؤلف ، بعد طول التحرى على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحياة لأنه يخدم الغرض الخاص الذى كتب مسرحيته من أجله ... وأكثر من هذا ... إن كاتب المسرحية ، إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية فى تسجيل الأصوات الأصلية ، فلن يراوده الأمل على الإطلاق فى استعادة نفس الكلمات التى تفوه بها المتحدثون بالضبط ، بكل مافيها من بيان ، وبأدق التفاصيل التى نطقوها بها . وإذا كان هو الذى يبتكر المشهد والشخصيات ، كما هى العادة ، فلن يكون إلا حلما من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه ، إذا كانت أشخاصا حية ، كانت تتكلم بمثل هذه الألفاظ ، لو أن المشهد حدث فى الحياة الواقعية . وعلى هـذا ، فالمذهب الواقعى بمعناه الصحيح هو من رابع المستحيلات ، ومن الأشياء التى لا تقع فى الحسبان .

بل الكتاب المسرحيون العظام لايدور فى خلدهم أن يكتبوا شيئا من ذلك . وليست المسرحية الواقعية هى المثل الأعلى الذى يوجهون

إليه جهودهم . وقد تكون قوة الملاحظــــة ، والذاكرة الحسنة (أو تلك الأقراص التى تكون فى متناول اليد ، والتى كان شيكسبير يستعملها ، على ما ذهب إليه مستر برنردشو فى تعبيره الساخر) جزءاً من عُدة الكاتب المسرحى الضرورية . إلا أنه لا يخفى أن الذى يجعله فنانا ، ويُظفره بمرتبته النهائية ، هو قدرته على الاختيار ، ومع قدرته على الاختيار ، وجنبا معها ، إلى جنب ، بل ربما كان أعظم منها ، ذلك الذى قد يسمونه : الطاقة الإخبارية Theinforming power التى يستطيع بواسطتها الإيحاء بالمغزى العظيم الملىء بالمعانى فى مشاهده ، وفيما تنطق به شخصياته . وعلى هذا ، فنى وسعنا الآن أن نطرح جانباً تلك الآراء الواقعية الأضيق أفقـــاً ، إذ أننا لو تمسكنا بهذه الآراء لاضطررنا إلى القول بأن مسرحيات اسكيلوس وأرستوفانز وشيكسبير وموليير كانت مسرحيات رديئة ، بل لقلنا إنها لم تكن لهـا قيمة مسرحية (درامية) على الإطلاق .

على أنه يبقى بعد ذلك هـــذا التفسير الأوسع مدى مما تقدم ، ألا وهو تفسير نظرية المحاكاة ، ولا بأس هنا من الرجوع إلى آراء آرسطو وشُرّاحه . والمبدأ الأساسى الذى يقيم عليه آرسطو جميع قضاياه هو أن الفن ، بعامة ، يتألف من المحاكاة . وبكل أسف إن الكلمة اليونانية التى يستعملها بمعنى « محاكاة » لم يحاول أن يُعرّفها فى أى مكان من كتابه ، ثم هو ، فى حدود ما نعلم ، يستعملها فى معان مختلفة . والأمر لا يستدعى هنا أن نخوض فى بحث هذه المشكلة بحثاً مستفيضاً ، ولهـــذا نكتفى بالإشارة إلى أن آرسطو — على مايبدو — لم يكن يعنى بالمحاكاة ترديداً خالصاً للواقع إلا فيما ندر . فمن ذلك قوله إن المأساة تتحرى تقليد طبقة من البشر أعلى من سائر الطبقات ، ولكن الملهاة « تجعل الناس أردأ مما هم » . ومن هذا يتأكد فى رُوعنا أنه يستعمل كلمة المحاكاة بمعنى واسع سعةً كبيرة ، ويُقَوّى

بما نذهب إليه فى ذلك أننا نجده يقول : « إن الملحمة ... وشعر المآسى ، وفضلا عن ذلك ، الملهاة وشعر الدثرام [١] ثم الجزء الأكبر من فن الناى والقيثار ، هى برمّتها صور من المحاكاة » . ونحن نكاد نقول بالفعل إن آرسطو يفكر هنا إما فى الانتفاع بالأشياء انتفاعا واقعياً — كالأصوات والكلمات — بوصفها أشياء مقابله لاستعادة الواقع ، وإما فيما للفن من قوة فى خلق الانفعالات التى تثيرها مشاهد الحياة الواقعية نفسها . وإلا فإنه يكون من الهراء والعبث أن نظن أنه فكر فى أن تكون موسيقى الناى ، أو أن يكون الشعر « محاكاةً » ، بمعنى صورة أصلية لأشياء موجودة فى الحياة الواقعية، وإن يكن هذا الإشكال فى التصور ظل قائماً أحقاباً طويلة بالقياس إلى المسرحية ، كما رأينا . ومثل هذا التفسير الواسع لصفة المحاكاة فى المسرحية يجد له صدى فى بعض النظريات الأحدث عهداً ، تلك النظريات التى تدور حول وظائف الكاتب المسرحى . وبما أن هذه مسألة لها أهميتها ، فلا بأس من أن نستعرض هنا عدداً قليلا من هذه النظريات :

يقول هوجو : « أظن أنه قد قيل : إن المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة ، إلا أن هذه المرآة إذا أريد بها أن تكون مرآة عادية ... لها سطح أملس مستوٍ ، لما أمكنها أن تعكس لنا إلا صورة فقيرة للأشياء . صورة ليست مُجَسَّمة ، صادقة ... لكنها .. صورة لا حيوية فيها ، فمن المعروف أن اللون والضوء مفقودان فى الصورة المنعكسة البسيطة ، ولهذا ، وجب أن تكون المسرحية مرآة بُؤرية — أى تُجمِّع الأشعة الملونة وتُكثفها ، بدلا من أن تجعلها ضعيفة واهية .. مرآة تجعل من الشعاعة ضوءاً ، ومن

---

(١) الدثرام Dithyramb أو أغنية لباخوس نوع من الأناشيد الراقصة التى تطورت إليها الأغانى الدينية على يدى الشاعر اليونانى آريون (د)

الضوء مناراً . وهنا فقط ، تستحق المسرحية أن تكون فنا[1] » .

وهــــذا الذى يقوله هوجو يؤكد أن الفن هو بالمكان الأسمى من الأهمية ، ويمكننا أن نضيفه — أى كلام هوجو — إلى ماتوصل إليه سارسيه من أن الطبيعة وحدها فوق المسرح قد تبدو شيئاً تافهاً ، بل شيئاً كاذباً .

يقول سارسيه : « إنى أعتقد أن واقع الحياة ، إذا أبرزناه فوق المسرح إبرازاً صادقا ، قد يبدو شيئا مكذوبا فى نظر هـذا الوحش ، ذى الرؤوس الألف ، الذى نسميه الجمهور ، ولقد عَرَّفنا الفن المسرحى بأنه المبلغ الإجمالى الذى نستعين بموجبه على تمثيل الحياة فى المسرح ، وأن نقدم بواسطته لهؤلاء المائتين والألف من النظارة المحتشدين فيه ، ما يتوهمون أنه الحق[2] » .

وقد استطاع بعض النقاد فى عصور أقدم عهداً من عهد سارسيه أن يتخيلوا هذه الحقيقة ، لكنهم لم يستطيعوا أن يتخيلوها إلا فى صورة شاحبة وفى صورة شاحبة فحسب ، لقد تخيلها هيدلان Hédelin ودونها فى رأيه الذى يقول « إن المسرح لا يصور لنا الأشياء كما هى بالفعل ، ولكن كما ينبغى أن تكون » . وهو يعتقد أن « الشاعر ينبغى أن يُقيم أَوَد كل شىء لا يتفق وقواعد الفن . وذلك كما يصنع المصور حينما يعمل وأمامه نموذج لم تتوفر له سمات[3] الكمال » .

---

(١) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص ٤٠

(٢) رأى فى المسرح A Theory of the Theatre مقدمة بقلم براندر ماثيوز (كتاب متحف براندر ماثيوز للفنون المسرحية — بجامعة كولومبيا — نيويورك — ١٩١٦ ص ٣١)

(٣) عن كتاب The Whole Art of the Stage (١٦٨٤ — ص ٦٥)

وقد قدم جيته النصيحة نفسها ، فقال : « إن من واجب من يرغب في العمل للمسرح أن يدرس المسرح ، ومؤثرات علم المناظر والإضاءة والحُمْرة وما إليها من المواد الملونة الأخرى ، والكتان المطعم بالزجاج و « الترتر » ... كما يجب أن يدع الطبيعة وشأنها » .

ثم يلخص كولردج الحقيقة كلها آخر الأمر ، في إحدى محاضراته ، فيقول إن « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة ، بل محاكاة لها » ، وهي عبارة لم يكن في الإمكان حسم هذه المشكلة بأبلغ منها . وإنه ليبدو لنا ، إذا نحن أعدنا النظر في هذه الآراء المختلفة التي رآها النقاد المحدثون ، أن أجداها جميعاً هو هذا الرأي الذي يتحدث عن المسرحية بوصفها نوعاً من هذه العدسات المُركزة التي تُكَسِّر الشعاعة ثم تضغطها فتجعل منها ضوءاً منيراً، ثم تضغط الضوء فتجعل منه وَهجاً .

ونحن حينما نتناول بالبحث أياً من أعظم الروائع المسرحية نستطيع أن نتحقق من صدق هذا التحليل ، لأن الكاتب المسرحي المتضلع ، حينما يقتبس شذرةً من الطبيعة ، بدلا من أن يكتفي بمجرد الحوادث الهامة ، فهو في الوقت نفسه ينظم ما قد لاحظه عن الحياة ، أو ظنه متعلقاً بها ، ثم يرفع مشاهده إلى ذروة الإثارة والمسرة ... تلك المشاهد التي لو أنها جرت في الحياة الواقعية لكانت مشاهد كابية ولا إلهام فيها ؛ وهنا بلاشك ، عمل من أعمال الكاتب المسرحي العظيمة .

بيد أن هـــذا لا يتقدم بنا كثيراً في طريق البحث ، فنحن قد شرعنا نسير فيه محاولين أن نجد تعريفاً لهـــذا الشيء الذي نصفه بأنه تمثيلي وبالأحرى ، درامي dramatic ، وكل ما نجحنا في عمله هو ما أوضحناه

---

(١) B.H. Clark في كتاب European Theories of the Drama ١٩٢٩ ص ٣٢٩

من أن المسرحية فن ، ولكن جدير بنا ألا ننسى أن كل فن يسير فى هذا الطريق ؛ وهذا هو ما يتفق وما ذهب إليه آرسطو الذى كان يرى أن الفنون كلها تقوم على المحاكاة ؛ وقد حاولنا ما وسعتنا المحاولة فلم نجد خصيصة تعيننا على وضع حد مميّز يفصل بين فن الدرامة الخاص هـــذا ، وبين الفنون الأخرى القريبة منه مثل الشعر والقصة الخيالية .

قانون برونتيير :

من أغرب الأمور أن يكون عدد المحاولات الجدية التى قام بها العلماء لبحث هذه المسألة قليلا إذا قيس إلى غيره . وقد يستحسن أن نبدأ هنا بهذا القانون الذى أعلنه وأذاع به برونتيير ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، ثم أقبل عليه النقاد يبحثونه بحثاً شديداً فى السنين العشرين الأخيرة[١] . ونستطيع أن نقول إن هذا القانون ، المصُوغ فى أقصر الكلمات وأشدها اختصاراً والذى ابتكره برونتيير ، يتوقف على التسليم بأن الإرادة هى الخصيصة الأولى من الخصائص المميزة للمسرحية . « فى المسرحية (الجدية) أو فى المهزلة ، ندرك أن الذى ننشده من المسرح هو مشاهدة « إرادة » تكافح فى سبيل الوصول إلى هدف مُعَيّن، وهى مدركة للوسائل التى تستعملها فى سبيل الوصول إليه... أما القصة ... فهى نقيض المسرحية » . لأن المؤلف يحاول « أن يعطينا فى القصة ، صورة للتأثير الذى تؤثر به فينا جميع الأشياء التى هى خارجة عنا » [٢] ولكى نوضح ما يريده برونتيير ، نضع بين يدى القارىء عبارتين مقتبستين أخريين ، أولاهما هى الخلاصة التى وضعها الناقد الفرنسى نفسه ، وهى :

---

(١) آخر طبعة لهذا الكتاب — وهى التى نترجمها — صدرت سنة ١٩٣٧ (د) .

(٢) The Law of the Drama (براندر ماتيوز فى كتابه متحف جامعة كولومبيا الفنون المسرحية — نيويورك ١٩٣٤ ص ٨٣

إن القانون العام للمسرح يتحدد بعمل إرادة مدركة لنفسها . والأنواع الدرامية (المسرحية) تتميز بطبيعة العقبات التى تصطدم بها هذه الإرادة .

أما العبارة الثانية ، فهى ترجمة قام بها وليم آرثر لخلاصة وضعها لآرائه . وهى :

المسرحية تمثيل لإرادة إنسان فى صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التى تحوطنا وتستخف بنا ، إنها واحد منا ، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ، ضد القانون الاجتماعى . . . ضد واحد من بنى جنسه ... ضد نفسه إذا لزم الأمر ... ضد أطماع أولئك المحيطين به ، وضد رغباتهم ، وأهوائهم ، وحماقاتهم ، وضد أحقادهم [١] .

وقد حلل هذه النظرية كذلك هنرى آرثر چونس ، ذلك الذى قام من جانبه بوضع صيغة لـ « قانون جديد للمسرحية ذى سمة عالمية شاملة ، إذ يقول :

تنشأ المسرحية حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص فى تمثيلية ، وهم واعون لهذا الصراع ، أو غير واعين له ، وبين شخص معاد ، أو ظروف أو حظ مناوىء . ويكون هذا الصراع فى كثير من الأحيان أشد عنفاً ، إذا كان الجمهور على علم بأسباب المشكلة التى تثيره ، وذلك كما فى مأساة أوديب ، بينما الشخص نفسه ، أو الأشخاص الكائنون على المسرح، لايعرفون من أمر هذه المشكلة شيئاً ؛ فمن هنا تنشأ المسرحية (الدرامة) ، ثم لا تزال بسبيلها حتى يقف هـــذا الشخص أو أولئك الأشخاص ، على سر المشكلة . وهى تظل قائمة طالما نحن نشهد رد الفعل فى شخص أو أشخاص ، جسمانيا كان هذا الرد أو عقلياً أو روحياً ، وهم يصارعون القوى المضادة من إنسان أو ظروف أو مقادير ؛ ثم تأخذ فى التراخى حينما تهبط حرارة رد الفعل ؛ ثم تتلاشى حينما يتم رد الفعل . ويكون رد الفعل الناشىء فى شخص بسبب عقبة

(١) Play-making ص ٢٣ (١٩٢٦) .

من العقبات فى أشد حالاته وأعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة إرادة إنسان آخر ، فى صدام متوازن تقريباً [١] .

فهذه أقوال كلها فى غاية الجودة ، على حد قول مسز أوكلى ؛ ومن الممكن الدلالة على كل حكم منها بالرجوع إلى عدد من المسرحيات . وقد نستطيع أن نسلم من فورنا بأننا نحس فى المسرحية ، سواء كانت مهزلة أو ملهاة ، أو مأساة أو ميلودرامة ، بوجود شبح الإرادة التى تفرض نفسها بصورة شعورية ؛ ووجود صراع بوجه عام ؛ ووجود أزمة مستحكمة غالباً ، ووجود وجهة نظر لبطل من أبطال المسرحية مضادة لشىء من الأشياء ، أو لشخص من الأشخاص ؛ إلا أن شيئاً من هـــذه الأشياء ليس أمراً محتوماً ، وليس من بينها شىء يبدو أنه يميز المسرحية من غيرها من ألوان الفنون الأخرى . وإلا فماذا نحن قائلون فى ملهاة الضفادع لأرستوفانز ؟ لعلنا مستطيعون أن نحاور وأن نداور حتى نجد شبح الإرادة ، والأزمة ، والصراع ؛ لكننا ، مهما بلغت قدرتنا على استعمال ما وهبنا الله من براعة وتفنن ، لن نلبث أن نتحقق من أن « الضفادع » بالغة ما بلغت من الشأن كمسرحية ، لا تنطبق عليها هذه التعريفات انطباقاً تاماً . ثم ماذا نحن صانعون بمسرحية تس Tess لهاردى أو باميلا Pamela لرتشردسن ؟ فهل نطبق القوانين النظرية للمسرحية على هاتين التمثيليتين ، لنرى أنهما لن تلبثا أن تكونا آيتين من آيات المسرح ؟ وبعبارة أخرى . . . إن هذه الأحكام التى أرسلها كل من برونتيير وجونس قد تبين لنا عما يستهوينا أكثر من غيره فى المسرحيات العظيمة (كما هى الحال أيضاً فى القصص الروائى) إلا أنها لا تصلح بحال لتحديد نوع المسرحية the dramatic kind ؛ ثم نحن ، بعد هذا كله ، ننشد تعريفاً يوضح الملامح الخاصة التى يتميز بها فن المسرحية من سائر الفنون الأخرى .

---

(١) مقدمة كتاب Law of the Drama — ص ٣٦ — ٣٧

نظرية سارسيه ، وتطبيق شو :

وهنا يدركنا سارسيه ، ليقدم إلينا بعض العون . فهو بدلا من أن يجرى وراء الخصائص المعنوية للمسرحية ، ينشد الخصائص المادية والعملية . وهو يصر على أن الخصيصة الوحيدة التى تميز الفن المسرحى هى وجود جمهور من النظارة ؛ واسمع إليه يقول إننا لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية بلا جمهور . ونحن فى مقدورنا أن نحذف أو نستبدل قطعة بعد أخرى من الأدوات والأمتعة (الأكسسوار) التى تستخدم فوق المسرح فى أثناء تمثيل أية قطعة مسرحية ، إلا الجمهور ، الذى لا يمكن أن يحذف أو يستبدل بشىء يقوم مقامه أبداً ، ثم يلخص رأيه الأخير فى بضع كلمات فيقول : « إن مسرحية بلا جمهور شىء لا يمكن تصوره » [1] .

والتأمل فى هذا الكلام لحظة يمضى بنا طويلا ، نظراً وعملا ، نحو تحديد نوع المسرحية . فوفقاً لهذا الرأى ، تكون المسرحية هى فن التعبير بواسطة حكاية تروى على جمهور مجتمع بعضه إلى جانب بعض فى مكان واحد ، وذلك كما أن التصوير هو فن التعبير بواسطة وسيط يتكون من الألوان والخطوط على لوحة ذات طول وعرض ؛ وكما أن الأدب هو ذلك الفن العام الذى يتم التعبير عنه بواسطة الكلمات ؛ وكما أن الشعر هو ذلك الفن الخاص الذى يتم التعبير عنه بواسطة ألفاظ عاطفية، منظومة عادة ؛ وكما أن القصة هى فن التعبير بواسطة حكاية تروى بأسلوب منثور . على أننا لا نلبث أن نرى هنا شيئاً آخر . إن فكرة سارسيه هذه تقدم لنا معونة كبيرة، إلا أننا نتبين أنها فكرة غير كاملة إذا كان المقصود أن تعطينا تعريفا شاملا للمسرحية . فالمسرحية فى الواقع لم تكن يوما قصة تروى على الجمهور . بل هى قصة تنقلها للجمهور بواسطة

(١) عن كتاب A Theory of the Theatre ص ٢٢ — ٢٤ ومن الممتع ملاحظة أن بيكون Bacon فى القرن السابع عشر ، قد لاحظ قبل سارسيه تلك الملاحظة، وأنه تكلم باختصار من انفعالات الجمهور (De augmentis الترجمة الانجليزية سنة ١٦٤٠ ص ١٠٧)

فرقة من الممثلين . وعلى هذا فبالإضافة إلى وجود هؤلاء المتفرجين ، تتطلب المسرحية ، أو تستلزم ، أداء الكلمات بواسطة أشخاص كثيرين ، وليس بواسطة شخص واحد ، كما هى الحال فى القصة . وهذا ، بالطبع ، يدخل بنا فى صميم عالم المسرح ، بوصفه عالما متميزاً عن المسرحية ، وإن كان يشتمل عليها ، ولهذا يجب أن ندع جانباً ، وإلى حين ، المشكلات التى تنشب حول هذه النقطة ، لنتناولها بالبحث فيما بعد . على أن ثمة أمراً ينبغى أن نؤكده باستمرار ، وذلك أن المسرحية لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة ، وإذا كان لنا أن نقدرها كفن درامى ، وبالأحرى بوصفها مسرحية a drama فيجب أولا أن نفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كلا من الممثلين والجمهور حينما كان يكتب سطوره ؛ وثانياً ، يجب أن نتمثل لأنفسنا هذين العاملين — الممثلين والجمهور — ونحن نقرأ أى قطعه من فنّ المسرحية ، وهكذا يمكن أن تمتد صيغة سارسيه ، فتكون على النحو التالى :

« إن تمثيليـــة بلا جمهور وبلا ممثلين لإبرازها شىء لا يمكن أن يستوعبه العقل » .

وهذان العاملان ذاتهما يؤديان إلى شىء آخر ، لأنهما كليهما عاملان محدّدان ، ويثيران موضوع الاحتمال والمقدرة الجسمانيين ؛ والاعتبارات الجسمانية البحتة لا شأن لها إطلاقاً بميادين الأنواع الأدبية الأخرى . فالرواية القصصية قد تكون قصيرة أو طويلة وفقاً لما نريد ؛ والقصيدة قد تكون غنائية من مقطوعة واحدة رباعية ، وقد تكون ملحمة تقع فى عشرين مجلداً ، يشتمل كل منها على آلاف الأبيات ؛ أما الكاتب المسرحى فيتحتم عليه أن يذكر على الدوام أن المقصود من مسرحيته هو إخراجها فى مسرح مبنى ، وسيقوم بتمثيلها ممثلون ليسوا ، قبل كل شىء ، وبعد كل شىء ، إلا بشر ، وأمام جمهور هم بشر إلى آخر حدود البشرية . أما الشاعر ففى وسعه أن

يكتب غير مرتبط بشيء ، إلا بما أعده لنفسه من ورق ، وبالاعتبارات المتصلة بمقدار مالدى الناشر من المغامرة على النشر ؛ وهذا ينطبق على كاتب القصة تمام الانطباق ؛ وكلا هذين ، الشاعر والقصاص ، قد يتأثران إلى حد ما بذوق الجمهور ، فيستجيبان لهذا السبب لما يؤثره من الملحمة ، أو القصة ذات المجلدات الثلاثة ؛ إلا أن القيود المفروضة عليهما هي قيود عامة بدرجة كبيرة ، ولا يمكن اعتبارها مطلقاً قيوداً صلبة أو قوانين ثابتة لا يستطيع أي مؤلف أن ينحرف عنها . أما الكاتب المسرحي فمن المحقق أنه يقف موقفاً مغايراً تماماً . فنطاق عمله يجب أن يكون بطبيعته محدداً بقدر من الزمن ، لا يطول فيرهق أبدان المتفرجين المجتمعين بعضهم إلى بعض ، بغرض الإصغاء إلى ذلك العمل ... وهذا القـــدر من الزمن ، وفقاً لما نلاحظه من أذواق رواد المسارح خلال القرون ، قد جرى العرف على أن يكون من ساعتين إلى ثلاث ساعات . صحيح إن هناك استثناءات لهذا العرف ، كما في مسرحية برنردشو : Back to Methuselah ولكن مثل هذا الاستثناء هو شيء ظاهري وليس استثناء حقيقياً ؛ وهو يصلح في الواقع لتأييد القاعدة ، فمسرحية Back to Methuselah ليست مسرحية واحدة في واقع الأمر ، لكنها سلسلة من المسرحيات ، كتبت في موضوعات متقاربة ، وبما أنها كذلك ، فيجب أن تؤدى جميعاً متى بدأت على المسرح . ومأساة هاملت بتمامها ، أو مسرحية الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ، ممكن على التحقيق أن تؤدى كل منهما كاملة ، في أمسية واحدة ، غير أن مثل هذه التمثيليات هي شيء غير عادي بلا شك ، ثم هي تستنفد طاقة الاحتمال في المتفرجين إلى آخر حدود الاستنفاد . إننا قد نذهب إلى المسرح بين حين وآخر ، وفي تمام الساعة السادسة ، ثم نجلس ثمة حتى الساعة الحادية عشرة ، دون أن ننعم بغير استراحة واحدة نتناول فيها وجبة خفيفة . ولكننا حين نفعل ذلك ،

نعد أنفسنا قد قمنا بتجربة كبيرة لا يحتمل فى الغالب أن نكررها فى الليلة التالية ؛ وفضلا عن هذا ، فثمة مشكلة قوة احتمال الممثل ؛ وأن كل مسرحية تقريباً تشتمل ولا بد ، على دور واحد على الأقل يكون أطول أو أصعب من سائر الأدوار ، ومن المعقول ألا يستطيع أى ممثل ، اللهم إلا أولئك الأبطال الذين أوتوا من النشاط ما لا يتوفر مثله إلا لمن هم فوق البشر تقريباً ، أن يستمر ليلة بعد أخرى ، يظهر على المسرح حوالى الساعة السادسة والربع ، ثم يستمر فى أدائه حتى الحادية عشرة . وعلى هذا ، فلا بد للكاتب المسرحى ، لأسباب مختلفة كلها أسباب مادية خالصة ، أن يخضع لقانون عام ، وإن يكن قانوناً غير مكتوب ، يلتزم فيه بألا يستغرق تمثيل مسرحيته وقتاً أكثر من ثلاث ساعات .

ولا يزال ثمة أمر هام آخر . . . فمن الطبيعى أن يجعل الكاتب المسرحى نُصب عينيه واجبه نحو تلك المادة الآدمية التى يستخدمها فى عمله . فلا يجعل إحدى شخصياته تبقى فى المسرح طوال زمن التمثيل ، فالمسرحية التى تقدم لنا شخصية كشخصية نابليون فتضعه أمامنا من مفتتَح الفصل الأول إلى نهاية الفصل الأخير تكون أيضاً مسرحية لا يمكن تصورها ، لأننا لا نكاد نتصور أن فى الدنيا ممثلا ، مهما آتاه الله كفايته من القوة والنشاط اللذين يتيحان له تمثيل ذلك الدور الطويل يمكنه أن يمثله باستمرار ليلة بعد ليلة . وقد قال مستر برنردشو فى ذلك كلاماً لبقاً فكان قوله الفصل فى هذا الأمر الذى سوف نرى فيما بعد أنه يشمل أشياء كثيرة لم نذكرها فى تلك الخلاصة : قال : « إننى لا أتقيد بالقواعد ؛ إننى ملهم ، أما كيف أنا كذلك ولماذا ، فلا أستطيع لذلك توضيحا ، لأننى لا أعلم ، إلا أنه ينبغى أن يكون إلهاما لا يأتينى دون أى التفات إلى أهدافى أو اهتماماتى .. وهذا أمر لا تتحكم فيه القواعد ، إنه تهيئات ، والتهيئات الواعية هى ما نسميه التمثيلية play أو المسرحية drama . إننى

لا أتخير طرائقى ؛ بل هى مفروضة علىّ بواسطة مائة اعتبار : ومن ذلك الاعتبارات الطبيعية للتمثيل المسرحى ، ثم القوانين التى تفرضها علينا البلدية للوقاية من الحرائق والحوادث الأخرى التى تتعرض لها المسارح . ثم الشئون الاقتصادية للتجارة المسرحية ، ثم طبيعة فن التمثيل وحدوده ، ومقدرة المتفرجين على ما يرون ويسمعون . ثم الظروف المفاجئة التى يقابلها ذلك الإخراج المعيّن الذى تقوم به .

إن من واجبى أن أفكر فى جيبى ، وفى جيب صاحب المسرح ، وفى جيوب الممثلين . . . وفى . . . جيوب المتفرجين . . . وفى مدى ما يستطيع الناس الجلوس فى المسرح دون استراحة أو تناول شىء من المرطبات ، وفى طوابق أصوات الممثلين ، وفى طاقة السمع والرؤية عند هذا الغلام الجالس فى مقعده بأعلى (التياترو !) هذا الغلام الذى حقه فى أن يجلس جلسة تمكنه كل التمكن من استيعاب الرواية هو حق مقدس ، قدسية الجلسة التى يجلسها ذلك المليونير فى المقاعد الأمامية أو فى الشرفات (البناوير) .

وواجبى أيضاً أن أضع نصب عينىّ الإجارات المسرحية ، ومُعدل الأرباح اللازمة لإغراء الرأسماليين لمواجهة الأخطار التى تجابه التمويل المسرحى ؛ والحد الذى يستطيع سحر الفن أن يصل إليه فى مقاومة الفطنة التجارية ، والحدود التى يقيمها الشرف والإنسانية للأعمال التى قد أضعها لزميلى الفنان أى — الممثل ؛ وقصارى القول ، جميع العوامل التى يجب السماح بها قبل أن يصبح تمثيل الرواية أمراً عملياً ، أو يمكن تبريره . . . هذه العوامل التى قد لا يفهمها البعض ، والتى قد يدركها البعض برمتها وهم لا يشعرون بها تقريباً ، شأنهم فى ذلك شأنهم فى استنشاق الهواء أو هضم الطعام .

إن هذه هى العوامل التى تملى على الكاتب المسرحى طرائقه ، والتى

لا تدع له إلا مجالا ضيقاً للاختيار ، حتى لا يكون ثمة فارق يؤبه له بين طرائق سوفوكلس وشيكسبير ، وبين طرائق أولئك الذين يكتبون أتفه المهازل وأسرعها إلى الزوال[1] » .

وكلام « شو » هذا يضع الموضوع كله فى كلمات قليلة مختارة . وبعض المشكلات المعقدة التى أثارها شو هنا لا بد لنا من تناولها فى تفصيل أوسع فيما بعد . ونلاحظ هنا كيف أن هذه الاعتبارات ، التى ينبغى لكل كاتب مسرحى ، عظيما كان أو تافهاً أن يعمل لها حسابها ، تدلنا على نوع أسلوب فن المسرحية — إن لم تحدده لنا تحديداً كاملا — إذا قورن هذا الأسلوب بما يضاهيه من فن الشعر ومن القصص الروائى . إن الكاتب المسرحى يعمل بالكلمات ، لكنها الكلمات التى يضعها هو فى أفواه شخصيات رسمت ليؤديها ممثلون أمام جمهور من النظارة . ويمكننا أن نقول إن المسرحية ليست مرآة للحياة إلا بالمعنى الذى تمدنا فيه بنوع من الشبه الطبيعى للوجود الإنسانى فوق المسرح ، وبخلاف ذلك المشاهد والشخصيات الحقيقية التى يتخيلها الكاتب المسرحى ، فإن المقتضيات الخارجية هى التى ترسم حدودها وتتحكم فيها (وهى المقتضيات المستقلة تماما عن حسبان الكاتب المسرحى نفسه) ومن ثم لا يمكن على الإطلاق اعتبار المسرحية فقرات مقتبسة من الحياة .

مشكلة الإيهام فى المسرح :

وهذا ينتهى بنا إلى مشكلة الإيهام المسرحى ، تلك المشكلة التى أثيرت من قبل عند الكلام عن نظرية المحاكاة . وفى وسعنا أن نطرح المشكلة كلها فى هذه الجملة الاستفهامية الواحدة . هل الأداء المسرحى المعروض علينا فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ؟ إن كاستلفترو

---

(١) نيويورك تيمز — يونيو — ٢ — ١٩١٢

Castelvetro ، وهو من أقدم نقاد عصر النهضة ، يقرر أن : « العرض المسرحي يجب أن يعيد على أنظارنا صور الشيء المُمَثَّل ، لا أكثر ، ولا أقل » . فهل لرأيه هذا أي قدر من الأهمية الحقيقية ؟

إن تساؤلنا عما إذا كان الأداء المسرحي يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ... هذا التساؤل ، كما هو واضح ، لا يُفَرَّج عن ملكة التخيل أو الخَلق عند الكاتب المسرحي الفنان . لكنه يُفَرِّج عن صدور الجمهور ما ينتابها من انفعالات . . . إنه يُنَفِّس عن جميع المتفرجين ما يحسون من (رد فعل) ما يشاهدون . . . إن ثمة أناساً قد يميلون إلى الإجابة عن ذلك التساؤل بالإيجاب ، وهم يضربون لك الأمثال بفئات مختلفة من المتفرجين (البسطاء السذَّج) الذين يأخذون ما يشاهدون على أنه حقيق [1] . وقصة ذلك الفلاح الذي رأى الملك رتشارد مستعداً لأن يدفع عرشه ثمناً لمن يقدم إليه حصاناً عارياً ، فقدم إليه جواداً مطهماً راضياً بثمن لا يعد شيئاً إذا قيس بعرش الملك . هذه القصة قد تصلح مثالا فذا لهذا اللون من النوادر . وقصة تلك السيدة الصالحة التي حذرت هاملت بصوت مرتفع من السيف المسموم قد تصلح مثالا لنادرة أخرى . على أنه مما يحير الإنسان أن يسأله أحد عما إذا كانت إحدى هاتين النادرتين لها ما يثبت صحة اعتقادها في نفوس قائليها ؟ وحتى إذا فرض أن إحدى النوادر ، أو عدداً كثيراً منها ، قامت الأدلة على أنه صحيح ، فالحقيقة التي لا مطعن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادي يمكن أن يخدع حقيقة فيعتقد عن وعي أن المنظر القائم على المسرح ، والشخصيات الكائنة فيه تمثل أحداثاً واقعية ، مهما كان وجه الشبه بينها وبين « الأصل » ، وهي على

(١) كتب Thornton S. Graves فصلا شائقاً في ذلك الموضوع ، بعنوان Literal Acceptance of Stage Allusion في مجلة South Atlantic Quarterly المجلد ٢٣ العدد ٢ — إبريل ١٩٢٤) .

التحقيق ليست جزءاً من ذلك الأصل . ولقد أكب كولردج على دراسة الفلسفة التى أكسبته الرزانة وحدة الذهن، حتى استطاع أن يضع يده على السر التالى ، وأن يحلله تحليلاً هو على الأرجح ثمرة من ثمار تجاربه المسرحية ، قال :

« إن الإيهام المسرحى الحقيقى فى هذا ، وفى كل الأمور الأخرى ، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذى يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تغاضيه على الحكم بأنه ليس غاية ... وذلك ليس لأننا لا ننخدع انخداعا كليا على الإطلاق ، أو شىء من قبيل هـــذا ، ولكن محاولة التسبب للناس فى أكبر أنواع الإيهام الذى تطيقه حواسهم ، وهم جلوس فى المسرح ، هو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الوضيعة التى تبذل أقصى جهدها فى القيام بالإثارات الطارئة المتكلفة ، لشعورها بعجزها فى التأثير على القلب أو العقل » (١) .

فهذا الإصرار على « التعطيل الإرادى للإنكار » ، وهذا هو نص عبارة كولردج فى موضوع آخر قريب من هذا ، هو من الأهمية بالمكانة القصوى . صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعيـــة ، ومسرحيات المشكلات الاجتماعية ، قد نربط الحوادث القصصية التى تظهر على المسرح بالحياة التى حولنا . ولكننا ، حتى فى مثل هذه الأحوال ، لا نتساءل عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة ، بينما يجب أن نعتبر القصة دائماً رمزاً للحقيقة أو تركيزاً لها ، وليس بديلا منها .

أساس الكتابة المسرحية :

ولعلنا ، بعد هذه النظرات الأولية ، نكون فى موقف يتيح لنا أن نضع

---

(١) من محاضرة عن The Brogress of Drama (١٨١٨) نشرت فى مجلة Literary Remaine (١٨٣٦ — ٣٩) .

بين يدى القارىء السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية ، ولو من الظاهر على الأقل ، عن سائر الفنون ، وذلك بوصفها نوعا منها . وعلى هذا يمكن أن نصوغ تعريفاً لجأ للمسرحية على هذا النحو : « المسرحية هى فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة فى صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين ، وقميناً بأن يثير الاهتمام فى قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجرى » ؛ فمثل هذا التعريف لا جرم يضع فارقا واضحاً بين النوع الخاص للفن المسرحى . وبين الشعر وبين القصة ؛ إلا أنه ، كما سوف نرى ، يومىء إلى مجرد الصورة الظاهرية ، وظروف التمثيل المسرحى الخارجية . ولابد من أن نسائل أنفسنا عما إذا لم يكن ثمة بعض المميزات الداخلية أيضاً ، التى يتميز بها فن المسرحية عن فن الشعر وفن القصة ؟ وبهذه المناسبة لا نرى بأساً فى الوقوف لحظة لكى نتناول استعمال الكلمتين : مسرحية drama ، « ومسرحى dramatic » بشىء من النظر : فالصفة « قصصى » تستعمل — بالمعنى غير العلمى — للدلالة على شىء واحد هو : « غير الحقيقى » . وكلمة « شعرى » بالمثل ، تعنى « صالح للشعر » .

ولكن لكلتا اللفظتين : «مسرحية drama» و «مسرحى dramatic» فى الوقت نفسه استعمال أكثر امتداداً ، ودلالة خاصة أكثر من الألفاظ الأخرى . فنحن نقرأ فى الصحف عن : « لقاء مسرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل »[1] . ثم يتحدثون إلينا عن هذا اللقاء وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن إذ بهما يلتقيان لقاء مفاجئا فى فندق ريفى صغير ، وإذا هما يتكلمان إلى بعضهما البعض كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان ، فيصفح كل منهما عن أخيه ، ويتصالحان .

---

(١) Dramatic Reunion of Two Brothers

وكانا بالطبع نرى من عناوين أمثال ذلك الحادث الشيء الكثير فى الصحف اليومية ، وإن كنا لا نقف إلا نادراً لنمعن النظر فى مضمون الصفة الخاصة : درامى أو مسرحى ، أو الاسم الخاص : درامة أو مسرحية . وإذا فعلنا ، فقد نجد أن الكلمة : « مسرحى أو درامى Dramatic » فيما يفهم رجل الصحافة وبحسب ما يفهم الجمهور أيضاً ، ذات معنى يفيد « غير المنتظر » مع الإيحاء عادة بصدمة معينة (أو هزة فى المشاعر) تسببت فيها إما مصادفة غريبة ، أو بعدها عما نراه فى مجرى الحياة العادية اليومية . فالآن ينبغى ، وقد تبين لنا أن كلمة : « درامى أو مسرحى » يمكن أن تستعمل استعمالا حراً ، وعاماً على هذا النحو ، أن يكون هذا دليلا على أن الجمهور يسلم بسبب هذه الغرابة ، وبسبب عدم توقعه ، ثم بسبب عنصر المفاجأة ، بوجود شيء يرى أنه عنصر أساسى فيما يشهد من آيات فن الدرامة أو المسرحية . وذلك ، ونرجو أن يلقى القارىء باله إلى هذا ، أننا لسنا هنا أمام تحويل للمعنى . بل تلقاء الاستعمال المباشر للفظة أدبية أطلقت على شيء يجد الجمهور أنه يشابهها فى الحياة العادية ، حتى إن كان هذا الشيء لا يحدث إلا نادراً .

ولو أننا أمعنا النظر فى الدرامة — أو المسرحية — المتعلقة بالفرد نفسه لتحققنا أن الجمهور على صواب . ففى الأزمنة الكلاسية القديمة ، نرى أن أرسطو خصص قسما ضخما من كتابه « الشعر » لبحث تفصيلى عن التعرفات « recognitions » والتكشفات « Disçoveries » ، وهما من قبيل الأشياء التى يسمونها اليوم أشياء مسرحية (درامية) حينما تحدُث فى الحياة الواقعية ، وهما أيضاً من قبيل الأشياء التى كانت تتكون منها المواد الأساسية للكاتب المسرحى فى أثينا . ولم تكن هذه قاصرة بحال من الأحوال على المسرح الكلاسى ، فمسرحية مثل هاملت مليئة بالحوادث « الدرامية » التى من هذا القبيل ، وعودة هاملت الأب فى صورة شبح وتظاهر ابنه بالجنون ، وقتله پولونيوس وهو يريد كلوديوس ، وخلط

السيوف (فى حادث المبارزة) ، والتباين بين هاملت وفورتنبراس . . .
كل هذه الحوادث تمدنا بسلسلة من الصدمات (أو الهزات) تتفاوت بتفاوت حدة الانفعال الناشيء عن كل من هذه المشاهد بالذات . ولا تختلف الملهاة فى هذا عن المأساة . ونستطيع أن نستشهد على ذلك بملهاة أوسكار ويلد The Importance of being Earnest التى نجد فيها سلسلة متصلة من هذه الصدمات ، تمتد من هذه الحادثة الرئيسية التى يدّعى فيها آلجرنون أنه شقيق إرنست ، إلى هذه النكات اللفظية البارعة التى يفاجأ بها الجمهور ، والتى تستخفه بما تتسم به من إثارات الطرب . والمهزلة ، والميلودرامة ، والملهاة الرفيعة ، والمأساة ، كل أولئك يشف عن تلك الخاصة نفسها ، الخاصة التى يظهرها الكاتب المسرحى بجلاء وتباعاً فى المواضع الهامة ، أو قل — المواضع الاستراتيجية — من تمثيليته . و « قفلة الستار » الجيدة تتضمن عادة مثل هذه الهزة نفسها ؛ والفصول الختامية لعدد كبير من المسرحيات تقوم على تطبيق هذه النقطة . ففى مسرحية Strife لجون جولزورثى نجد الستار الختامى يفاجئنا بنزوله فى لحظة نجد فيها أنفسنا ، بعد هذا الصراع المركز الذى كنا نشهده خلال الرواية بطولها ، واقفين عند نفس الموقف الذى كنا عنده فى أول المسرحية . وخاتمة مسرحية The Lost Leader لكاتبها لينوكس روبنسون تتسم بما يمكن أن نسميه « صدمة عدم التأكد » وذلك عند ما تقضى ضربة مفاجئة على الرجل الذى ربما كنا ننتظر أن يكون « البطل الذى قام من القبر » . والشواهد الأخرى كثيرة بحيث يمكن ألا نفرغ من حصرها . على أننا ، فضلا عما قدمنا منها ، لا نرى بأساً فى الاكتفاء بضرب المثال بمسرحيات برنردشو ، الذى ربما كان أفضل الكتاب المسرحيين الأحياء [1] فى إلمامه بسر النجاح المسرحى ، ومسرحيته

---

(١) توفى شو سنة ١٩٥٩ (د)

« بيوت العزاب Widowers' Houses » وهى أول ما كتب ، يمكن أن تقوم شاهداً على ذلك ، شأنها فى هذا شأن أية مسرحية أخرى كتبها شو . فاكتشاف Lickcheese — وهو اسم معناه «لحس الجبنه» — ذلك الحوّل القلّب المتصابى ، والتحوّلات والاتجاهات المضادة المستمرة فى الفكرة والخطة ... كل ذلك يمدنا بعدد من الهزات (أو الصدمات) تختلف فى حدتها. وبرنردشو يستغل المفاجأة أو « العنصر غير المتوقع » استغلالا مستديماً فى جميع مسرحياته ، فمن ذلك عبارة «ولكن عند ذلك أدركت آن » فى الفصل الأول من الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman » ، وأحكام كونفوشيوس فى Back to Methuselah ، وقرار الزوجة فى كنديدا ، والاعتذار الظريف الذى اعتذر به شيكسبير للملكة إليزابث فى مسرحية The Dark Lady of the Sonnets ... هذه الأمثال ، والأمثال التى قدمناها — ودون أن نتعب أنفسنا فى اختيارها — تدلنا على أن مسرحيات شو قائمة باطراد على هذه الفكرة . وكما أوضحنا ، ليس شو وحده هو الذى يعتمد على هذا المصدر من مصادر التأثير .

ويمكننا، فضلا عن السمات الظاهرية الخالصة، التى يتسم بها فن المسرحية والتى ذكرناها آنفاً ، أن نضيف هذه السمة الأخرى — هذا الاستخدام المستديم لذلك العامل غير المتوقع ، الذى يؤدى إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية — التى هى بالفعل ، الأساس الأصيل للمسرحيات التى تتسم فكرة خطتها بهذه السمة . وعلى هذا . فنحن نرى فى مسرحية The Barretts of Wimpole Street لكاتبها رودولف بسيير ، أن الصدمة الناشئة عن مشاهدتنا العلاقة بين الوالد الفظ وبين عائلته ، ثم الصدمة الناشئة عن عودة اليزابث إلى الصحة والحياة ، والصدمة الناشئة عن رؤية وإيمان روبرت وأمله اللذين لم نتعودهما منه ، بسبب بُعد نظره ... نرى أن هاتين الصدمتين هما اللتان تكسبان الرواية كلها جوهر صبغتها المسرحية . وإنا لنكاد نقول

إنه كلما كانت أكبر صدمات المسرحية وأقلها مسبوكة سبكا فيه لوذعية وفيه قوة . كانت الرواية على قدر عظيم من ناحية صبغتها المسرحية .

ونحن إذ نقول هذا نكون مطابقين لما ذهب إليه آرسطو . والمسرحية تكون شيئاً لا يتصوره العقل بدون جمهور وبدون ممثلين ، ثم هى تكون شيئاً لا يتصوره العقل أيضاً بدون أساس لاغنى له عنه من المواقف المرسومة رسماً جيداً اختمر فى ذهن الكاتب (وهذا بعكس المواقف اللازمة للرواية القصصية) وذلك لكى تستثير الجمهور وتستفزه وتشيع فيه الذعر ، بما فيها من غرابة وشذوذ ، أو قل بما فيها مما لا تتصوره العقول .

الفصل الثالث

التقاليد والاصطلاحات المسرحية

المسرحية فن ؛ ولهذا يجب أن يكون لها تقاليدها واصطلاحاتها ، شأنها في ذلك شأن سائر الفنون ؛ ويمكن لهذا السبب أن يجيء بحث هذه التقاليد وتلك الاصطلاحات عقب ذلك البحث التمهيدي لأهمية الصورة المسرحية (الدرامية) العامة على أننا يجب أن نضاعف من حذرنا بهذا الصدد ، لأن اصطلاحات المسرحية لا بد أن تعتمد على الطريقه التي تتناول بها الصورة الفنية نفسها ، ولأنها تتأثر بهذه الطريقة أيضاً . وعلى هذا ، فكلا الكاتبين المسرحيين اللذين يؤمن أحدهما بإمكان كفالة خلق الإيهام ، في حين ينكر الآخر إمكان ذلك ، عكن أن يتفقا على أن المسرحية فن ؛ غير أن الاصطلاحات المتبعة التي يستعملها كل منهما لا بد أن تختلف اختلافا بيِّنا . إلا أن اصطلاحات معينة أيضا سيحددها ما يحتاجه أهل المسرح في مسارحهم ذوات الطرز المختلفة . وما يستعملونه فيها من مبتكرات فنية ، وما يكون عليه نظام الصالة ، بل الظروف نفسها التي يحضر فيها الجمهور لمشاهدة الروايات . ولا داعي هنا للإشارة إلى كثير من هذه الاصطلاحات ، لاتصالها بالصورة التي عرفناها بها إلى عصر بعينه ، وطراز محدد من طرز دور التمثيل القديمة . إلا أن ثمة عدداً من هذه الاصطلاحات على الأقل يجب أن نتناوله بالتلخيص السريع ، لما يُظن من نشأته في بلاد اليونان القديمة ، وبقائه في صور متباينة حتى يومنا هذا . على أننا يجب أن نوجه بعض عنايتنا إلى هذه الظاهرة التي ظلت مدى أجيال وأجيال موضع اهتمام النقاد المسرحيين ... وتلك هي الوحدات الثلاث :

الوحدات الثلاث :

من اليسير جداً أن نتتبع تطور هذه الظاهرة التي يمكن أن نسميها فكرة الوحدات الثلاث . فلقد قال أرسطو إن المأساة ، بمعارضتها بالملحمة لها وقت قصصي محدد . وقد تستغرق الملحمة ، بل هي بالفعل تستغرق ، فترات طويلة من الزمن بينما جرت العادة ألا تستغرق المسرحية إلا زمنا قصيراً ، وبالإضافة إلى هذا أكّد أرسطو الرغبة في نوع ما من أنواع الوحدة في موضوع[1] الرواية مُبيّناً أن هذه الوحدة لا بد أن تكون عنصراً أساسياً ، وأنها لا يمكن ضبطها بهذه الحيلة الآلية التي تجعل من رجل واحد سبباً للموضوع . والمركز الذي تدور حوله حوادثها — أو بالأحرى مجرد سلسلة من الحوادث متصلة بشخص واحد ولا تربط بينها وحدة مسرحية ، وإن تمت لها الوحدة المطلوبة ، ولكن عن طريق فن التراجم الشخصية . ويجب ألا يفوتنا هنا أن المسرحية اليونانية كانت تحتوي عادة على فرقة من المنشدين (خورس أو كورس) كعنصر مُكمّل ، بل عنصر أساسي ، في بناء الرواية ، وأن هذا الكورس كان يظهر في المأساة بحيث يراه المتفرجون بأكمله ، من أول الرواية إلى آخرها . وبسبب هذه الخاصة التي تميزت بها المأساة اليونانية ، كان لا بد من تضييق المجال المخصص للقصص من موضوع الرواية عما يقتضيه ذلك في المسرحيات الحديثة . ثم إن الكورس ، بعد هذا كله ، كان عنصراً عرضيا ، ومن واجبنا أن

---

(١) Unity of Action وقد اختلف المترجمون العرب في ترجمة Action ، وقد ترجمها بعضهم بكلمة فعل — وبعضهم بكلمة عمل — وبعضهم بكلمة — أداء — والبعض بعبارة — الحركة فوق المسرح — واستعملنا نحن هذه في ترجمة كتاب (في الفن المسرحي) .

وفي القواميس الإنجليزية الموثوق بها أن Action في المسرحية هي سلسلة الحوادث التي تتكون منها الرواية وتمرض فوق المسرح ، وفيها أنها نمط التمثيل ، وفي بعضها أنها القصة الرئيسية في مسرحية أو رواية قصصية .

ولهذا كله سنجرى على ترجمتها في هذا الكتاب بالموضوع المثل (د)

تعده إحدى هذه السمات المحلية (التى يتسم بها المسرح والمسرحية فى أمة ما) والموقوتة (بزمن خاص دون سائر الأزمان) . . . تلك السمات التى يجب غض النظر عنها .

ولم تكن المآسى اليونانية تتقيد كلها بهذا الذى يمكن أن نطلق عليه « مدة العرض المماثلة لزمن وقوع الحوادث الأصلية A period of verisimilitude » ولكن الواضح أن هذا الوقت كان يقتضب ويركز تركيزاً شديداً إذا كانت الروايات المعروضة تشتمل على أى شىء فيه طابع من الحياة العامة .

وقد تناول علماء النهضة أقوال أرسطو هذه ثم ضيقوا من نطاقها ، كما تناولوا ما جرى عليه كتاب اليونان المسرحيون ثم ضيقوا من نطاقه ، دون أن يتبينوا المقتضيات المحلية والزمنية التى كان يخضع لها أولئك الكتاب . ويمكننا أن نقص طريق أفكارهم قصا سريعاً ، كما يمكننا أن نقص قصا سريعا أيضا ما ابتدعه أولئك العلماء من تلك الوحدة الثالثة ، أى وحدة المكان ، جنباً إلى جنب مع وحدتى الزمان والموضوع اللتين لم يقل بغيرهما أرسطو . ووحدة المكان هذه هى كما هو واضح ، نتيجة تقتضيها وحدة الزمان .

وإذا كنا نؤمن ، أخذاً بنظرية الإيهام المسرحى ، بأن الوقت الذى تستغرقه حوادث القصة يجب أن يكون بوجه التقريب ، هو نفس الوقت الذى يستغرقه أداء المسرحية على منصة المسرح ، فلا بد نتيجة لهذا ، من أن نقصر أيضاً مكان حوادث القصة على محل واحد لا يتعداه .

وقد بدأ تطور هذه الأفكار بكتاب روبر تللى Robertelli شرحا على أرسطو ، الذى ظهر سنة ١٥٤٨ ، ثم بكتاب جيرالدى تشنثيو G. Cinthio الذى تحدث فيه عن الملهاة والمأساة (١٥٥٤) وقد قرر كل منهما أنه ينبغى أن يكون ثمة زمن محدد لحوادث القصة ، — واشترط روبر تللى ألا يتجاوز

اثنتى عشرة ساعة . وقد ظهر كتاب آخر ، بعد كتاب روبر تللى بسنة واحدة، اسمه ـ البلاغة والشعر عند أرسطو Retorica et Poetica d' Aristotele لكاتبه Segni (١٥٤٩) الذى مد زمن الحوادث إلى أربع وعشرين ساعة . ثم جاء ماجّى[١] Maggy (١٥٥٠) فنزل بهذا الزمن إلى ثلاث ساعات بينما كان منترنو[٢] الصغير Minturno لا يرى بأساً فى أن يمتد هذا الزمن إلى يومين ، وذلك فى حالات شاذة . ثم جاء سكا ليجر Scaliger سنة ١٥٦١ فعاب على الذين يحصرون زمن الانتقال فى الرواية ، من دلفى إلى طيبه ، ثم من طيبة إلى أثينا . . . كل ذلك فى لمحة ! كما عاب محاولات من حاولوا مد زمن حوادث المسرحية . ثم عاد منترنو بعد ذلك بعامين ، فعدل آراءه السابقة وقرر وجوب خضوع الشاعر المسرحى لقوانين ثابتة لا تتغير ، قال :

« إن مدة الزمن الحقيقية المفروض أن تمضى فى أثناء أداء الرواية التمثيلية لا تدخل فى تقدير الشاعر . وحتى لو فرضنا أن مائة مأساة ومائة ملهاة مُثلت فى المسرح لوجدنا أن كلا منها يتطلب نفس الوقت المحـــدد للتمثيل (؟) . . وإن من يدرس أشهر المسرحيات القديمة دراسة جيدة ليجدْ أن الحوادث التى تظهر على المسرح تنتهى فى يوم واحد ، أو أنها ، مهما كان أمرها ، لا تزيد على يومين ، وقل مثل ذلك فى حوادث أطول الملاحم المنظومة التى لا تتجاوز عاماً واحداً[٣] » .

بينما يقول كاستلفترو (١٥٧٠) :

إن وقت التمثيل والوقت الذى تستغرقه الحوادث الممثلة فى عالم الحقيقة يجب أن يكونا متطابقين تمام التطابق ، كما أن مكان وقوع الحوادث

---

(١) عن كتاب فكرة المأساة فى عصر النهضة The idea of the Tragedy in the Renaissance (1927) F.E. Budd لمؤلفه الدكتور ف . ا . بد .

(٢) عن كتاب De poeta Libri sex (1559)

(٣) عن كتاب – L'Arte poetica (1563)

يجب أن يكون مكاناً واحداً ، على ألا ينحصر فى مدينة واحدة أو بيت واحد ، بل فى ذلك المكان الواحد الذى لا يتعداه والذى يستطيع الشخص الواحد أن يراه (من مكانه الذى يجلس فيه)(١) ».

وهذه هى الغاية القصوى للصيغة التى تحدد الزمان والمكان ، وهى صريحة فى استنادها إلى نظرية الإيهام المسرحى ، غير أن كاستلفترو نفسه كان لا يرى مندوحة عن جواز إمكان حد أقصى الزمن يمتد إلى اثنتى عشرة ساعة ، ومن هذا التاريخ فصاعداً ثار الجدل حول التفسير الصحيح لوحدة الزمن هذه . وقد لجأ بعضهم إلى المنطق فقال إنها لا تعنى إلا « أن يساوى وقت وقوع الحوادث وقت تمثيلها على المسرح » . ثم يلاحظ البعض تلك الصعوبات التى يثيرها هذا التحديد فيجيزون للكاتب المسرحى فسحة من الوقت مقدارها اثنتا عشرة ساعة ، ولكن آخرين لا يرون بأساً فى أن يمتد هذا الوقت إلى يوم كامل . أى أربع وعشرين ساعة . وقال چان دى لاتاى Jean de la Taille (١٥٧٢) بوحدة المكان ووحدة الزمان على أن تكون يوماً كاملا (من أربع وعشرين ساعة) ، وإن لم يكن كلامه فى ذلك واضحاً صريحاً (٢) .

وفى السنة نفسها أعلن رونسار Ronsard رضاه عن هذا الاصطلاح ، زاعماً أن :

« المأساة والملهاة تُرسمان وتحددان بمدة قصيرة من الزمن ، وبالأخرى : فى يوم واحد بأكمله . وأبرع أساتذة هذه الحرفة يبدأون عملهم من منتصف ليلة إلى منتصف الليلة التالية ، وليس من مشرق الشمس إلى مغربها ، وذلك

---

(١) عن كتاب نظرية الشعر عند كاستلفترو Castelvetro's Theory of poetry لمؤلفه هـ . ب شارلتون ص ٨٤ — ولقد كان كاستلفترو فى الواقع هو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث .

(٢) De l'Arte de la tragédie (1572)

لتتيسر لهم فسحة أطول من الوقت[١] » .

وفى أسبانيا نرى سرفانتس (١٦٠٥) يبدى زرايته بملهاة « فصلها الأول يجرى فى أوربا ، وفصلها الثانى فى آسيا ، والثالث فى إفريقية[٢] » .

ويكاد يقول هذه العبارة نفسها السير فيليب سيدنى (١٥٩٥) فى كتابه (إعتذار عن الشعر Apologie for Poetrie) الذى يعيب فيه مسرحية جوربودك نفسها بأنها خاطئة من حيث وحدتى الزمان والمكان ، القرينين الضروريين لجميع الحوادث المادية » . وطبيعى جداً أن تتسرب هذه الأفكار من عصر النهضة إلى الحركة الكلاسية الكاذبة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . وقد سلم تشابلان (١٥٩٥ — ١٦٧٤) بمدة يوم كامل للزمان ، ونادى بمكان واحد تجرى فيه الحوادث[٣] . وحتم توربنى سنة ١٦٦٠ بالمثل على المؤلف المسرحى « بأن الضرورة المطلقة تلزمه بمراعاة الوحدات الثلاث . وحدة الموضوع الممثل ، ووحدة المكان ، ووحدة الزمان[٤] » . وصرح ملتن Milton (فى سنة ١٦٧١) بأن « تحديد الزمان الذى تبدأ فيه المسرحية ، ثم تنتهى بأربعة وعشرين ساعة ، وذلك وفقاً لسنة الأقدمين ، هو من خير السنن[٥] » . ثم يمضى أكثر من نصف قرن من الزمان ويأتى فولتير فيدافع عن الوحدات الثلاث دفاعاً حماسياً ، وقد نسج على منواله حتى فى العصر الرومنسى ، أدباء كثيرون ، بينهم لورد بيرون وغيره ممن لا يقلون عنه فى روحه الثورى !

---

(١) ج . ا . سينجارن فى كتابه : تاريخ النقد الأدبى فى عصر النهضة A History of Literary Criticism in the Renaissance (1920) ص ٢٠٧

(٢) قصة دون كيشوط .

(٣) ب . هـ . كلارك فى كتابه European Theories of the Drama.1 ١٩٢٩ ص ١٢٧

(٤) Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique (١٦٦٠)

(٥) مقدمة للتمثيلية Samson Agonistes .

ولا يعنى اجتماع هذا العدد من أصحاب النظريات العلمية على ذلك الرأى الواحد أنه لم يكن ثمة ، حتى فى العصور القديمة ، خصوم لهذه الوحدات الثلاث ، بل هو دليل على أن هؤلاء الخصوم ، مهما كانوا يثيرون من أوجه الاعتراض على هذه الوحدات فقد كانت اعتراضاتهم تبوء بالفشل أمام هجمات أنصار المذهب الكلاسى المتكتلة . على أن دراستنا لهذه الاعتراضات لن تكون دراسة غير مسلية ، ثم هى فى الوقت نفسه تفيدنا فى كشف نواحى الضعف الذى يخامر آراء المستمسكين بالقواعد القديمة . فعندما كان يهاجم ديجاليه D' Aigaliers هذه الآراء فى سنة ١٥٩٨ ، نراه يقدم اعتراضات عدة منها :

١ — أن القدامى أنفسهم لم يكونوا يحافظون باستمرار على وحدة الزمان .

٢ — وأننا لسنا مرتبطين بحال بالتزام أسلوبهم فى الكتابة .

٣ — وأن التزامنا قانون الوحدات لن يؤدى بنا إلا إلى السخف .

٤ — وأننا لا نستطيع ، إذا استوعبنا ما انتهى إليه الباحثون من نتائج تحليلاتهم للمآسى المثالية ، أن نحصر تقلبات الحظ فى هذه المآسى فى حدود اليوم الواحد المضروب لحوادث الرواية .

٥ — وأن التمثيليات التى روعى فيها هذا القانون ليست على التحقيق خيراً من التمثيليات التى أهمل فيها .

وقد سكتت معارضة المذهب الكلاسى بضع سنين بعد عصر ديجاليه ، وكان لوب دى ڤيجا (١٦٠٩) لا يرى بأساً فى أن يعد كتاب المسرحيات التاريخية فسحة الوحدة الزمانية ، إلا أنه بالرغم من ذلك كان فى قرارة نفسه منحازاً إلى رأى النقاد الثائرين ، ثم لم يرتفع للثائرين صوت بعد ذلك حتى كانت الحلقة الثالثة من القرن السابع عشر . ففى سنة ١٦٢٣ ، سخر ترسو دى مولينا Tirso de Molina ، من هذه السخافات التى تثقل على الفهم[١] والتى

تجعل من رجل ماجد ظريف متميز الأخلاق يقع فى هوى سيدة مترفعة ذات كبرياء، فيأخذ فى ملاطفتها ومغازلتها ثم يخطبها على نفسه . . . كل ذلك فى سحابة نهار — وأعطنى عقلك ! ثم يجاهد فى سبيل الحصول على يدها بعد ذلك ... ثم يصر على أن تزف إليه فى تلك الليلة نفسها [(١)] » .

ثم جاء الناقد أوجييه Ogier بعد ذلك بأربع سنوات فأكد هذا المعنى نفسه، وزاد فى حجج الهجوم على المذهب الكلاسى ملاحظة خطيرة حول « الإله من الآلة deus ex maçhina » (العامل الإلهى فى روايات يوريبيدز) والرسول فى المأساة القديمة ؛ وكان آخر ما ذهب إليه هو أن الشعر المسرحى ... لا يُنشأ إلا للتسلية والاستمتاع فحسب، وأن الوحدات الثلاث قمينة بأن تقال من أثر هذه التسلية وذلك الاستمتاع ! . ولقد كان أوجييه أيضاً هو أول من استطاع أن يعبر تعبيراً سديداً عن الرأى القائل بأن الأمكنة الدينية ، والظروف التمثيلية فى المسرح اليونانى كانت تختلف اختلافاً تاماً عن الظروف التى تمثل فيها المسرحية الحديثة ، حتى لينبغى ألا نفكر فى محاكاة القدامى ، تلك المحاكاة التى تجعلنا عبيداً لهم ! » .

وبعد هذا بنصف قرن من الزمان يأتى دريدن فيوضح أن هذه القواعد لم تكن قواعد حقيقية يعرفها هؤلاء القدامى على الإطلاق ؛ ثم برهن على أن تيرانس قد أهملها ، بينما وقع بعض المؤلفين اليونان فى سخافات خطيرة وهم يحاولون اتباع ما يقول به النقاد الأشد حذاقة [(٢)] . على أن اعتراضه الحق كان اعتراضاً من نوع آخر ، وذلك أنه كان فى الواقع هو نفس الاعتراض الذى ذهب إليه أوجييه فيما بعد (١٦٢٧) حيث قال وهو يتحدث عن المسرح الفرنسى :

إنهم بملاحظاتهم التعسفية عن وحدتى الزمان والمكان ، ومطابقة

---

(١) ترجمة بارت كلارك فى كتابه المذكور آنفا (النظريات الأوربية فى المسرحية) .

(٢) رسالة فى الشعر المسرحى (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poesie

المشاهد . قد جلبوا على أنفسهم الفقر فى العقدة ، والضيق فى الفكرة ، وهما السمتان اللتان يمكن لمسهما فى تمثيلياتهم . إذ كم من الحوادث الجيلة يمكن أن تحدث حدوثا طبيعياً فى يومين أو فى ثلاثة أيام حتى نعود فنضغطها فى أربع وعشرين ساعة ، وأربع وعشرون ساعة فترة لا يحتمل بحال أن تقع هذه الحوادث فيها[١] .

ثم اضطلع فاركهار Farquhar بمهمة الهجوم على المذهب الكلاسى فى السنوات الأولى من القرن التالى (الثامن عشر) ، وذلك بما آتاه الله من حس دقيق مرهف ، ونظر ثاقب لا تجوز عليه السخافات ؛ وقد حمل عبء هذا الهجوم بالفعل ، فتقدم به أكثر من مرحلة كاملة . وكان فاركهار قد قرأ رأيا للسير روبرت هوارد ، من رجال عهد عودة الملكية ، فراقه هذا الرأى وأخذ به بالرغم مما كان يبدو عليه من غموض ؛ ثم راح يتعقب أخطاء النقاد المنطقية ، النقاد ، على حد تعبيره ، الأقل عنفا وصلابة : يقول فاركهار :

انفسح الملهاة بفسحة من الوقت هى هذا اليوم المفتعل ، أو الأربع والعشرين الساعة ، وإن كان المتحذلقون من رجال حركة الإصلاح (الكامل) يضغطون هذا اليوم فيقتصرون منه على نهاره فقط ، أى نصف هذا الوقت . والآن . . فلنشكل هذا إلى قدر كاف من الذوق للفصل فيه : إن هذه الرواية تبدأ حينما تكون ساعتك السادسة تماماً ، ثم تنتهى فى الساعة التاسعة بالضبط ، وهذا هو الوقت المعتاد الذى يستغرقه العرض ، فهل ممكن من وجهة الطبيعة الخالصة أن تكون نفس هذه الفترة من الوقت ، التى هى ثلاث ساعات زمنية كما تعدها ساعتك . هى نفسها الاثنتا عشرة ساعة على المسرح ، بنفس العدد من الدقائق فى كلتا الحالتين . وبنفس العدد من حبات الرمال[٢] فى كل منهما ؟ أخشى يا سيدى أن ترى معى أنه حتم

(١) رسالة فى الشعر المسرحى (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poesie

(٢) المقصود هنا ساعة الرمل .

عليك أن تحكم باستحالة ذلك ، وأخشى أنك للدليل ذاته ستسمح بأن يمتد زمن الرواية سنة بأكملها ، ثم إذا سمحت بسنة ، فقد تسمح بسبع سنوات ، ... ومن يدرى ؟ فقد تسمح بزيادة فسحة زمن الرواية إلى ألف سنة !! وهل ضغط ألف سنة فى حدود ثلاث ساعات ، أكثر استحالة من ضغط دقيقتين فى دقيقة واحـــدة ؟ إن المثل اللاتينى الذى يقول : إن الشىء الصغير لا يمكن أن يشمل على الشىء الكبير ، (Nullum minus continet in se majus) هو مثل يمكن تطبيقه على الحالين سواء بسواء[١] وواضح أن هذا المنطق نفسه يمكن تطبيقه بمثل تلك القوة على وحدة المكان ... فاسمع إلى فاركهار يقول :

« وإليك رواية جديدة ... المسرح مكتظ بالمتفرجين ... لقد انتهى إلقاء المقدمة ... وارتفع الستار لنرى مشهد : القاهرة العظيمة ... فأين أنت الآن أيها السيد ؟ ألم تكن منذ هنيهة قبل هذا فى مدرج المقاعد الخلفية (the pit) بالمسرح الإنجليزى تتحدث إلى إحدى بنات الهوى . . . وها أنت ذا الآن وفى لمح البصر انتقلت بعصا ساحر إلى ضفاف النيل ؟ ... لا جرم يا سيدى أن هذا محال فى محال ! إلا أنك يجب أن تسلم معى بهذا ، وإلا فسوف تقضى على صميم بنية التمثيل . فإذا كان الفصل الثانى ، وفى غمرة من ألحان القيثار ، أكون قد غيرت لك المنظر ، فترى أمامك أستراخان ! ياالله ! إن هذا من رابع المستحيلات ! انظر يا سيدى إنها هنَيْهَة ليست أشق على الفهم من سابقتها ! لأنك ترى أن هذه المسافة بين مصر واستراخان هى نفسها المسافة بين مسرح درورى لين الذى تشاهد التمثيلية فيه وبين القاهرة العظيمة ، إذا تفضلت فسمحت لخيالك بالانطلاق ؛ فإنه يقوم بتلك الرحلة فى نفس هذه اللحظة من الزمن ، دون أن يزعجك أيما إزعاج[٢] »

---

(١) A Discourse upon Comedy (١٧٠٠) .

(٢) المصدر نفسه

وكان طبيعياً أن تتجه آراء النقاد جميعاً ، فى ختام القرن الثامن عشر ، نحو المقاييس الرومنسية ، بالرغم من أن بعض الكتاب الإنجليز كبَيْرون مثلا وبعض النقاد الفرنسيين كانوا يفضلون أن يطبقوا المقاييس القديمة . وقد جهر جيته برأيه ضد الوحدات سنة ١٨٢٥ فى غير تردد [١] ، وبعد عامين من ذلك شن ڤيكتور هوجو هجوما عنيفا ، مصرحا بأن المسرح اليونانى ، بالرغم من تلك القوانين ، كان أكثر حرية من المسرح الحديث ، لأن :

« المسرح اليونانى كان لا يخضع إلا للقوانين التى كانت توائمه ، بينما مسرحنا يطبق على نفسه ظروفا غريبة عن روحه كل الغرابة . . . ولهذا كان للمسرح اليونانى فنه الصادق ، بينما كان الفن فى مسرحنا فنـاً كاذباً مصطنعا [٢] » .

ونحن إذا استعرضنا هذه الآراء المختلفة يتضح لنا أن نظرية الوحدات الثلاث كلها فى المسرح الحديث تتوقف على الافتراض الذى رفضناه من قبل ، وهو الافتراض الذى يذهب إلى أن المتفرج يفضى به الوهم إلى الاعتقاد بأن ما يرى من تمثيل الحوادث فوق المسرح هو الواقع ، فإذا سلمنا بهذا ، كان ثمة ما يبرر ما يذهب إليه أولئك الذين يحددون زمن حوادث الرواية باثنتى عشرة ساعة أو بأربع وعشرين ، هم كما يقضى بذلك المنطق السليم قوم سخفاء ، ولا يمكن أن يتوجه إليهم أحد بأى حديث مطلقاً . والفئة الأولى تقع فى حماقة مضحكة ، والفئة الثانية تقيم نظريتها الانتقادية على مقدمة باطلة .

وما دام هذا كذلك ، كان كل ما نفتقر إليه لا يزيد على أن ندفن ، فى احتشام ، هذه الوحدات الثلاث ، فى ذلك القبر الذى حفره الرومنسيون

---

(١) Conversations of Goethe with Echermann & Soret ترجمه عن الألمانية جون أكسنفورد .

(٢) مقدمة كرومول ص ٢٩ .

فمعقوا بطنه ، على أننا نعود فننبه إلى أننا مفتقرون هنا إيضاً إلى قدر معين من الحذر ، فقد يكون من السخف أن تقترح فسحة محددة من الزمن تبلغ ثلاثاً أو أربعا أو اثنتى عشرة أو أربعاً وعشرين ساعة ، ولكن الإنسان يستطيع أن يتساءل عما إذا كانت الوحدات لا تزال تحتفظ بشيء من قيمتها ، وذلك إذا كان تفسيرها يقوم على أساس من حرية الفكر أوسع ، وقدر من التسامح أفسح ، وإذا كنا ننظر إليها لا على أنها قواعد وقوانين ، بل على أنها ملاحظات انتقادية . إن لسنج وهو يفحص هذه الوحدات لم ير مندوحة من أن يسلم بأنها كانت تعود بشيء له قيمته على الكاتب المسرحى عندما لم تكن سوى ضرورة منطقية يقتضيها وجود فرقة المنشدين (الكورس) فى المسرح اليونانى . يقول لسنج :

« إن اليونانيين كانوا يتقبلون هذه القيود عن طواعية ، ولكنهم كانوا يكسبون من قبولهم لها أكثر مما كانوا يخسرون ، لقد كانوا يكسبون منها فى كل سبع حالات من تسع ، وكانوا يكسبون على هذه الصورة لما كانوا يتسمون به من براعة وحذق ، وما كان فيهم من حاسة التذوق وحسن الفهم ، إنهم بتقبلهم هذه القيود لتكون الباعث على تيسير العمل فوق المسرح ، مع حرصهم حرصاً شديداً على تنقيتها من كل ما هو تافه وسطحى ، وذلك بقصرها على أقصى ما يمكن من عناصرها الجوهرية ، قد جعلوها مثلا أعلى للحركة المسرحية التى تطورت هذا التطور المبارك السعيد الذى لا سعادة بعده ، والذى بلغ بها تلك الصورة التى لم تكن تتطلب من ظروف الزمان والمكان إلا القليل الأقل [١] » .

ومن هذا نرى أن لسنج كان يهدف إلى حقيقة عظمى ، حقيقة لا تنطبق على المسرحية اليونانية فحسب ، بل على المسرحيات العظيمة فى كل مكان ؛ لأننا إذا أمعنا النظر فى هـــذه المسرحيات التى هى أعظم من المسرحية

---

(١) Hamburgische Dramaturgie No 46

اليونانية ، وبخاصة المآسى ، أفلا يبدو هنا فى كثير من الأحيان أن الكتاب المسرحيين قد فرضوا على أنفسهم قيوداً لم يفرضها أحد عليهم ؟ حتى حينما يكون زمن حوادث الرواية طويلا طولا لا جدال فيه ، كما يتضح ذلك بالتحليل ، نجد أن الكتاب المسرحيين قد أكثروا من استعمال الحيل المتعارضة يراكمونها عن قصد ، ليوهموا بالحوادث السريعة التحرك فوق خشبة المسرح ، ولا غرو أن شيكسپير يبدو فى أروع مآسيه وكأنه يخدعنا عن أنفسنا كى نعتقد أن حوادث الرواية سريعة متلاحقة ، وأن فسحة الزمن التى تحتويها هذه الحوادث قصيرة ، أو بتعبير أدق ، ليخفى عن الجمهور أنه ، تحرياً للصدق ، كان لا يرى مندوحة عن السماح ببعض الفترات الطويلة بين بعض مشاهده ، وبحسبنا إيراد بضعة أمثلة على ذلك .

فنى هاملت ، وبعد حوادث اليومين اللذين يمضيان بنا فى الفصل الأول ، من المشهد الأول إلى المشهد الخامس ، توجد بالفعل حقبة من الزمن طولها شهران ، كما توجد كذلك فسحة طولها أسبوع بين المشهدين الرابع والخامس من الفصل الرابع ؛ إلا أن متفرجاً واحداً لا يشعر بهذا الانفساح فى الزمن . ولا يخفى أن تمثيلية هملت تمضى فى طريقها بسرعة منذ الزورة الأولى للشبح ، حتى الكارثة فى ختام الرواية . فإذا فطن الناس إلى وجود هذه الفسح من الزمان بين أحداث الرواية فإن ذلك لا يكون له من الأثر إلا أن يجعلها تبدو كأنما هى قصة ذات مقدمة ، هى الفصل الأول ، ثم مجموعة من فصول ثلاثة ، ثم خاتمة ، هى الفصل الخامس .

وبناء عطيل يشبه بناء هاملت . فحوادث الفصل تستغرق يوماً واحداً ثم يأتى السفر بالبحر بعد ذلك ؛ ثم يستغرق الفصلان الثانى والثالث يومين آخرين ؛ ثم يمضى أسبوع قبل أن تقع حوادث الفصل الرابع والخامس . ونلاحظ هنا أيضاً ، بالرغم من وجود مقدمة ، ثم فصلين ، ثم خاتمة ، أننا نشعر بسرعة تتابع الأحداث ، حتى لينسينا ذلك تحليل زمنها الحقيقى .

والزمن فى تمثيلتى ماكبث ولير ممتد أكثر من ذلك . ونحن لهذا السبب بالضبط ، نشعر فيهما بنوع خاص من أنواع الضعف لا نلمسه فى المأساتين الأخريين . وفى ماكبث يستمر اهتمامنا فى درجة تأججه حتى مقتل دنكان ، ثم نرانا نتتبع المسرحية بيقظة حتى بعد موت بانكو ، ثم هذا كله يهبط بسرعة ، وإن راح شيكسبير يبـــذل جهوداً جبارة ، مستعيناً فى ذلك بشعره الجميل الخلاب ، لكى ينعش انتباهنا الذى فتر . فمقتل دنكان يحدث فى الفصل الثانى ، المشهد الثانى . وفى المشهد الثالث من الفصل الثانى أيضاً تكتشف الجريمة ويقتل بانكو فى المشهد الثالث من الفصل الثالث ، ثم يظهر شبحه فى المشهد الرابع من الفصل الثالث أيضاً . ونحن حين ندرس مثل هذه البيانات التى تركها لنا شيكسبير عن توزيع الزمن فى هذه المسرحية ، نجد أن فسحة طويلة من الوقت تقع بعد موت دنكان مباشرة ، وأنه منذ تلك الفسحة تقع سلسلة مستمرة من الفسح خلال الفصلين الرابع والخامس ؛ ولم يكن فى مقدور شيكسبير إخفاء هذه الفسح كما أخفاها فى هاملت وفى عطيل ، ولا بد أن الفتور الذى كان يطرأ على اهتمامنا كان يرجع ، إلى حد ما إلى هذه الفسح .

وبناء مسرحية لير أقرب إلى بناء الملحمة ، كما لا يخفى . ومن هنا هذا الجلال الذى نشعر به ونحن نقرأها ، بينما لا نجد لها من الأثر فى أنفسنا وهى تمثل على المسرح ، ما نجده للروايات الثلاث الأخرى .

ومما يسترعى انتباهنا حقاً أن نلاحظ أننا لا نلمس انحطام وحدة الزمان هذه ، انحطاماً حقيقياً وعلى أشده ، إلا حينما نقبل على تلك الملاهى المفجعة tragi-comedies الرومنسية ، حيث يتضح أن اهتمامنا يقل فيها بصورة محسوسة ، وحيث يهبط مجال الانفعال فى نفوسنا . فهذه الوثبة الطويلة التى مقدارها ست عشرة سنة ، والتى تتخلل فصول « قصة الشتاء » The Winter's Tale كان ممكناً أن تكون شيئاً مستحيلا فى مأساة من

النوع الرفيع . لقد كان ممكناً أن تقضى قضاء مبرماً على هذا الانفعال المركز الواعى الذى يعد إظهاره لنا فوق خشبة المسرح الوظيفة الأولى للمأساة .

وهذا الرأى له ما يؤيده فى كتاب المستر ف . ل . لوكاس عن المأساة (١٩٢٧) ، حيث يلاحظ « أن الكاتب المسرحى الحديث يندر أن يتصرف هذا التصرف الحر الذى كان يتبعه المسرحيون فى عصر إليزابث من حيث زمان الرواية ومكانها . لقد — اشتد شغف الكاتب بالشكل أكثر من ذى قبل ، وبإطالة زمن الحوادث إلى سنوات عدة ، مما يجعلنا نشعر بفتور فى قوة جاذبية الرواية ، كما نشعر بهبوط فى حرارة الموضوع ، وذلك كما تهبط حرارة السائل الذى بلغ درجة الغليان إذا أبعدت القدر عن النار . . . والمأساة لا تكتسب تلك الحتمية التى تنخلع لها القلوب عند بدء وقوع الأخطاء المفظعة مباشرة ، لكنها تكسبها بعد حلول الكارثة ، وذلك عندما تكون تلك الأخطاء المفظعة قد وقعت بحذافيرها ، بحيث لا يستطيع القدر نفسه أن يتلافاها [١] » .

وعلى هذا ، فإذا وجدنا أن شيكسبير . ذلك المتحرر الرومنسى ، لم يكن هو وحده الذى يأخذ فى مسرحياته بنظام إطالة زمن الرواية ، بل إن الكتاب المسرحيين المحدثين أيضاً قد عادوا إلى تقاليد اليونان ، وجب علينا أن نؤمن بأن هذه التقاليد تنطوى ، ولا بد على شىء من القيمة الجوهرية الدائمة التى لا غنى عنها لفن المأساة .

ويصدق هذا أيضاً على وحدة المكان . على أننا يجب أن نعترف أن مسرح شيكسبير لم يكن يعرف من المناظر إلا أقلها ، بل لعله لم يكن يستعمل المناظر على الإطلاق . ولهذا كان شيكسبير يكثر ، نظرياً وعملياً ، من تغيير أمكنته بحسب ما يشاء له هواه ، إلا أننا نلاحظ أنه كلما كان يقتصر على مكان واحد ، كان الأثر الذى يتركه فى نفوسنا أقوى وأعمق ؛

(١) Tragedy تأليف لوكاس ص ٧٩

مصداق هذا أن مسرحية عطيل تجرى فى مكانين فقط ، هما البندقية وقبرص ؛ وهملت تجرى معظم حوادثها فى جنبات القصر فى إلسينور . . أما الجزء الأخير من ماكبث فهو جزء مشقت للذهن لتتابع مشاهده القصيرة التى تجرى مرة فى اسكتلنده ، ومرة فى إنجلترا . . . وإنا لنتساءل عما إذا لم يكن هذا نفسه هو مصدر هـذا الضعف الذى يبدو فى رواية أنطونى وكليوپترة ! . . . إننا إذا قارنا بين رواية دريدن : All for Love وبين مأساة شيكسبير الرومانية ، لتحققنا أن تأثير الرواية الأولى مهما بلغت الرواية نفسها من ضعف أشعارها ، وتهافت روح المأساة فيها ، وقلة الصنعة فى رسم شخصياتها ، يرجع إلى تركيز الجهد الذى يصحب الحد فى المناظر .

ومما هو جدير بالذكر ، بهذه المناسبة ، أن نلاحظ أن كثيرين من كتابنا المسرحيين المحدثين يحافظون على وحدتى الزمان والمكان فى مسرحياتهم وهم يفعلون هذا دون قصد منهم طبعاً ، وإذا انحرفوا عن هاتين الوحدتين لم ينحرفوا عنهما إلا قليلا . ولعل مسرحية برنردشو Getting Married كانت تروق أشد أنصار المذهب الكلاسى تزمتا ، كما كانت تروقهم أية قطعة من القطع التى تتكون منها المجموعة المعروفة باسم Back to Methulelah وحوادث مسرحية كنديدا تقع فيما يقرب من أربع وعشرين ساعة ، كما تقع حوادث Heartbreak House من مساء يوم إلى مساء اليوم الذى يليه وليس شو هو الذى يتميز بتلك الخاصة وحده ، فنحن نجدها فى أعمال بعض الكتاب المسرحيين فى إنجلترا وفى القارة الأوربية على السواء ، وهذا دليل واضح على أن هؤلاء الكتاب يشعرون بضرورة لا مندوحة عنها إلى تلك القيود ، فهم يفرضونها على أنفسهم بمحض رغبتهم . على أن الحق كل الحق أن بعض مسرحيات معينة لا يمكن بحال تطبيق الوحدات عليها ، كما أن الحق كل الحق كذلك ، أن الحركة فى مسرحيات المذهب التعبيرى الحديث قمينة بإيثار المشاهد القصيرة ، ذات النمط البطىء الثقيل ؛ ولكننا غالباً

ما نكون على استعداد للقول بأن قدراً معيناً من التقيد فيما له علاقة بالزمان والمكان قد يفيد الكاتب المسرحي في عمله ، وذلك طالما أن المسرحية نفسها تعطينا صورة من الحياة المركزة .

وحدة الموضوع الممثل :

إن وحدة الموضوع ، وإن كانت في أصلها مرتبطة ارتباطا وثيقاً بالوحدتين الأخريين ، يجب أن تبقى منفصلة عنهما ، وذلك لأنها تثير مشاكل من نوع يختلف اختلافاً تاماً ؛ ويمكن أن نقول إجمالا إن هذه الوحدة تستلزم ما يأتي :

١ — يجب ألا يكون إلى جانب الموضوع الأصلي أي موضوع ثانوي ذي أهمية في أية مسرحية جدية .

٢ — لا يسمح بالمزج بين المأساة والملهاة في مسرحية واحدة . وقد أثار كلا هذين الأمرين مجادلات طويلة في الحقبة الأولى من تاريخ النقد الحديث . وقد يفيدنا مرة أخرى أن ننظر باختصار في بعض الآراء التي قيلت في هذا المجال :

ففي سنة ١٦٠٩ نجد لوب دي ڤيجا يصر على عدم جواز المزج بين رفعة المأساة ، وحقارة الملهاة الوضيعة[١] . وكان سدني ، قبل ذلك ببضع سنين ، قد تكلم عن : « هذه السخافات الشنيعة . . التي لا هي مآس صحيحة ولا هي ملاه صحيحة . . . تلك المسرحيات التي يلتقي فيها الملوك بالبهاليل (البهلوانات !) ، لا لأن الأمر يتطلب ذلك ، ولكنهم يكثرون من حشد البهاليل ليلعبوا دوراً في الشئون الملكية ، يؤدونه في غير تأدب ولا إدراك[٢] .

---

(١) The New Art of Writing Plays ت . وبروستر ص ٣٠

(٢) An Apologie for poetrie ص ٦٥

وقد قال أديسون فى هذه الملهاة المفجعة :

« إنها واحدة من أخبث الاختراعات التى دارت فى خلد شاعر . وإذا وصل السخف بمؤلف أن يمزج فى بردة واحدة بين مغامرات إينياس وهو ديبراس ليجعل منهما جميعاً قصيدة واحدة فإن سخفه لا يقل عن سخف أخيه الذى يكتب تلك القطعة المُرَقَّشة التى تجمع بين الفرح والترح[1] » .

وهذه الأفكار تقوم — كما هو واضح — على القانون الكلاسى « للأنواع الأدبية » ، الذى يقول بوجود صور وأنماط أدبية معينة لا تقبل التغيير ، كل منها يتميز عن الآخر ، بحيث لا يمكن أن يختلط أحدهما بأخيه ، أو يصعب التمييز بينهما فنياً . على أن الكتاب المسرحيين فى انجلترا ، فى عهد إليزبث قد حالفهم النجاح فى إنتاج عدد من الروايات العظيمة التسلية والمثيرة للعواطف من هذا النوع المختلط نفسه ؛ وبما أن هذه الروايات قد نالت اعتراف الناس بها كقطع مسرحية جيدة ، فقد راح النقاد الإنجليز يلتمسون للعدد الكبير منها بعض المعاذير المناسبة . وقد فعلوا ذلك بحجة التخلص من سنن الأقدمين والتذرع بالالتجاء إلى « الطبيعة » . ومن قبيل ذلك ما قاله دريدن على لسان نياندر ، وهو يلتمس الأعذار لمثل هـــذه المسرحيات ، بحجة أن فى الطبيعة تنوعا ، وأن مثل هذا التنوع يكون شيئاً ممتعاً فى أعمال الفن المسرحى[2] .

« إن الجد المستديم يجعل النفس شديدة الانطواء ، فالواجب أن نعيد إليها انتعاشها من وقت إلى آخر ، كما يفعل الرحل حينما يحط فى الطريق انتجاعاً للراحة ، حتى ينشط إذا استأنف رحلته ؛ ونحن إذا جعلنا فى المأساة مشهداً من مشاهد البسط والطرب ، ضمنّا من التأثير فى مشاعر الناس مثل ما للموسيقى من التأثير فى نفوسهم فى فترات الاستراحة بين الفصول ، حيث

---

(1) The Spectator العدد ٤٠ (أبريل ١٦ — ١٧١١) .

(2) An Essay of Dramatick poesie

تخفف الموسيقى عن نفوسنا مما عانته من تعقد الموضوع وجزالة اللغة فوق المسرح ، ولا سيما إذا كانت الأحاديث طويلة تكد الذهن . وعلى هذا ، فلابد من أدلة أقوى ، يسوقها من يريد أن يقنعنى بأن روحى الحنان والطرب إذا اجتمعا فى موضوع واحد يتلف أحدهما الآخر . وهذا فى الوقت نفسه ، لا يمكن إلا أن تكون نتيجته مشرفة لبلادنا ، لأننا نكون قد ابتكرنا طريقة فى كتابة المسرحية أظرف بكثير من أى طريقة عرفها القدامى ، أو عرفها المحدثون فى أى أمة : تلك هى الملهاة المفجعة ، التى زدنا فيها وبلغنا بها حد الكمال .

ويسوقنى هذا إلى التعجب من ليسيديوس ومن كثيرين غيره ، لماذا يفضلون ما فى موضوعات المسرحيات الفرنسية من جدب وعقم ، على ما فى موضوعات المسرحيات الإنجليزية من تنوع ووفرة ؟ إن موضوعات المسرحيات الفرنسية من نوع واحد دائماً . وذات خطة واحدة . يدفع به الممثلون إلى الأمام دفعاً ، وكل مشاهد المسرحية تشترك فى تبيانه ، والسير نحوه قدما . أما مسرحياتنا فتشتمل فضلا عن الخطة الرئيسية فى كل منها ، على موضوعات إضافية ، أو مسائل ثانوية ، يقوم بها أشخاص أقل أهمية ، كما أنها تشتمل على شيء من الدسائس والحيل التى تمضى إلى غايتها مع حركة الموضوع الأصلى . ولدينا أمثلة من الطبيعة على ذلك . فأجرام النجوم الثابتة على حد قولهم ، وأجرام الكواكب السيارة ، وإن تكن لها دورتها الخاصة ، نراها تندفع فى دورة أخرى بحركة هذه ال Primum mobile أو الكرة الخارجية العظمى المتحركة التى تحتوى هذه الأجرام كلها[1] . وهذا التشبيه يصدق كثيراً على المسرح الإنجليزى : لأنه إذا أمكن وجود الحركات المضادة فى الطبيعة ، وذلك بأن يسير كوكب شرقاً وغرباً فى وقت واحد . . شرقاً فى دورته الخاصة ، وغرباً وهو مدفوع بحركة مجموعته الكوكبية

(١) أضيفت هذه الكرة الخارجية العظمى فى العصور الوسطى إلى نظام بطليموس السماوى (م)

الكبرى نحو الغرب ... إذا أمكن أن تتجانس تلك الحركات المضادة فى الطبيعة ، فان يصعب علينا أن نتصور كيف يمكن أن يسير الموضوع الثانوى والخطة الرئيسية العامة جنباً إلى جنب ، ولا سيما إذا كان هذا الموضوع الثانوى مختلفا عن الخطة العامة فقط وليس مضاداً لها » .

على أن دريدن لا يسير وحده فى التماس هذه المعاذير ، لأنه وإن يكن « المحرك الأول » لمدرسة الكلاسية الحديثة ، فإن الدكتور جونسون الذى جاء بعده بقرن من الزمان ، كان إمام هذه المدرسة الأكبر ، وطاغيتها العاتى ، وإن احتفظ مع ذلك بصبغة تدنيه من الطبيعة ، وإن خلا كذلك من هذا الرق الذهنى الذى لا يرى واضحا جليا كما يرى فى تصريحه المشهور عن هذا الموضوع الدقيق حيث قال :

« إنى لا أدرى إذا ما كان الشخص الذى يقول إنه لا يعترف بأى قوانين إلا قوانين الطبيعة ... لا يميل إلى مد ظل حمايته على مسرحية الملهاة المفجعة ... تلك الملهاة التى مدت عليها ، حتى ذلك التاريخ ، أكاليل الغار ظلالها الوارفة من خلالها الدوى الصاعد من أقلام الناقدين ، مهما كانت التهم الموجهة إليها ! وإنا لنتساءل عن هذا الذى يوجد فى هذه المسرحية الجامعة بين هذين العنصرين ، عنصر الحنان والرثاء ، وعنصر البسط والمرح ، مما يمكن أن يعيبه عليها المنطق المجرد من الهوى ؟ إن الصلة بين الحوادث الهامة ، والحوادث التافهة هى من الأشياء الدائمة الحدوث فى هذا العالم . وليست من الأشياء الشائعة فيه فحسب ، ولهذا كان لا بأس مطلقا من السماح بها فى المسرح الذى يدعى المدعون أنه مرآة للحياة . إنهم يعترضون بأن ما نقع فيه من قلة الذوق ، بإخماد العواطف قبل أن نكون قد ارتفعنا بها إلى الإثارة المطلوبة ، وبتحويل تيار الترقب عن الحادث الذى لا ننفك نرقبه إلا لنزيد من درجة التشوق إلى حدوثه ، يمكن أن نستعجل حدوثه بهذه الطريقة من طرق التمويه . ولكن .. ألا يمكن أن تثبت لنا التجربة أن هذا

الاعتراض هو اعتراض مراوغ ، أكثر منه اعتراضاً عادلا ؟ أليس شيئاً أكيداً أن الانفعالات الحزينة ، والانفعالات المضحكة قد كانت تستثار ، واحداً بعد آخر ، بدرجة متساوية ؟ وأنه ليس ثمة من المسرحيات ما ملأ العيون بالعبرات ، والصدور بالخفقان ، كما ملأتها تلك المسرحيات التى تتخللها فواصل من البسط ؟ [١] » .

وقد اقتبس هذه الفكرة فيما بعد جماعة الرومنسيين ، ولاسيما فيكتور هوجو ، الذى يقول :

« إن المسرحية تقرب الشعر إلى الحق ، وأشبه المسرحية فى ذلك عروس الفنون الحديثة التى تنظر إلى الأشياء بطريقة أسمى وأوسع . إنها تعلم أنه ليس كل ما فى الخليقة جميلا من الوجهة الإنسانية ؛ وأن الشيء القبيح يوجد والشيء الجميل جنباً إلى جنب ، والشيء الشائه يوجد إلى جانب الشيء الرشيق الحلو الشمائل ، كما يوجد الشيء الغريب الشكل فى الجهة الأخرى المقابلة للشيء الأسنى ... والشر مقابل الخير .. والظل مقابل الحرور [٢] » .

ولن يغيب عن بال أحد هنا أن جميع هذه الأقوال ، وإن كنا قد نطلق عليها أقوالا رومنسية ، للتمييز بينها وبين نقيضها ، أقوال الكلاسيين ، تقوم على ذلك الافتراض الذى يذهب إلى أن المسرحية إن هى إلا مرآة للطبيعة ، وأن ما هو كائن فى الطبيعة لا بأس من إدخاله فى المسرحية ، بشيء من مراعاة اللياقة . وقد تلقف سارسيه هذه الغلطة . فناقشها بمبين الفاحص المحقق ، قال :

« إن معظم هؤلاء الذين يثورون ضد الجدية الثابتة التى يؤثرها غيرهم للمأساة ، أولئك الذين يدافعون عن بدعة المزج بين عنصرى الحزن والضحك فى الرواية الواحدة قد بدأوا ثورتهم بهذه الفكرة التى تزعم أن

---

(١) The Rambler رقم ١٥٦

(٢) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص ١١

الأمور تجرى على هذا النسق فى دنيا الواقع، وأن فن الكاتب المسرحى يقوم على نقل الواقع إلى المسرح. وهذا هو الرأى الساذج الذى يعرضه فكتور هوجو فى مقدمته العجيبة لمأساته كرومويل فى هذا الأسلوب الرفيع الخيال الذى يمتاز به ... وعندى أن ما قاله فى ذلك هو البيان الرفيع بعينه... إلا أن الشعراء العظام ليسوا دائماً مفكرين عظاما إذا تحرينا الدقة. والمسألة قد أسيء عرضها، فنحن لا يهمنا على الإطلاق أن نعرف ما إذا كانت الأمور المضحكة تمتزج بالأمور المفظعة فى الحياة الحقيقية؛ وبعبارة أخرى، إذا ما كان مجرى الحوادث الإنسانية يمد من كانوا متفرجين على جانبيه، أو مسوقين فى تياره، كلا بدوره، بمادة للضحك ومادة للبكاء؟ فهذه هى الحقيقة الوحيدة التى لا يسأل عنها أحد، والتى لم تخطر على بال أحد. ولكن النقطة موضوع البحث مختلفة تمام الاختلاف، فهاهم أولاء ألف ومائتا شخص محتشدون فى مكان واحد، ويكوّنون جمهوراً من النظارة، فهل هؤلاء المائتان والألف شخص قمينون بأن ينتقلوا فى سهولة ويسر، من البكاء إلى الضحك، ومن الضحك إلى البكاء[1] ؟! ».

وجواب سارسيه على هذا السؤال النظرى هو بالنفى بطبيعة الحال، إلا أنه وهو يتكلم عن خطأ فكتور هوجو، يبدو أنه وقع فى خطأ من صنعه هو. على أننا مهما عسينا أن نقول عن مقاييس هذه النظرية العويصة، فالحقيقة التى لا مراء فيها هى أننا، حينما نشاهد مسرحيات شيكسبير مثلا، يكون فى مقدورنا أن نمر بسهولة من المشهد الرفيع الجليل إلى المشهد المضحك، ومن المشهد المحزن المفظع، إلى المشهد المليء بالهزل والمجون ... لعل ترسودى موالينا كان محقاً فيما لاحظه من أن:

« ثمة فرقا بين الطبيعة والفن: فالطبيعة إذا بدأت. لا يمكن أن تتغير أبداً .. فشجرة الكمثرى لا تنتج إلا كمثرى آخر الدهر، وشجرة البلوط

(١) A Theory of the Theatre ص ٣٤ — ٣٧

لا تعطيك إلا ثمر البلوط الخشن ؛ وبصرف النظر عن اختلاف التربة ، وتنوع المؤثرات الهوائية والجوية التي هما عرضة لها ، فهي — أى الطبيعة — تنتجها مرة بعد أخرى . فالنوع هو بالرغم من التغيرات التي تطرأ عليه ؛ فهل تتبدل الأرض غير الأرض ، والسموات ، إذا عدلت المسرحية قوانين السلف الصالح ، مازجة في براعة وحذق بين المأساة والملهاة ، ومنتجة بذلك نمطاً جميلا من المسرحية يجمع بين الصنفين — آخذاً بنصيب من صبغة كل منهما — مقدما شخصيات صارمة من المأساة وشخصيات ماجنة عابثة من الملهاة ؛[1] » .

ولسوف نعود إلى هذا الموضوع برمته فيما بعد ، غير أننا نرى وجوب الإشارة هنا إلى أن المأساة والملهاة — على قدر ما يمكننا أن ندلى فيه برأينا على ضوء الأمثلة المادية ، لا تختلف إحداهما عن الأخرى اختلافا حقيقياً ، وليستا متناقضتين هذا التناقض الأساسى الذى لا يمكن معه تناول إحداهما إلا بمعزل عن الأخرى . فثمة ، فى الواقع ، أوجه كثيرة للشبه بين المأساة الرفيعة ، والملهاة الراقية ، أكثر مما بين أنماط معينة من المأساة أو بين أنماط معينة من الملهاة ، فى اليونان ، وفى انجلترا على السواء ، لم تنشأ المأساة والملهاة كلتاهما فى وقت واحد تقريباً فحسب ، بل نشأتا من صور واحدة كذلك . فى اليونان تفرعت أغنية الإنشاد العنزية التى كانوا ينشدونها حول مذبح الإله فرعين توأمين هما فرع التعبير المحزن tragic ، وفرع التعبير المضحك comic أو التعبير الهجائى اللاذع satirical وقد كانت الصلوات الكنسية التى نشأت منها المسرحيات الدينية الجماعية فى العصور الوسطى أصلا كذلك للخطوط الأولى لكل من موضوعات إبراهيم وإسحق المفظعة وفواصل ماك والرعاة interludes of Mak & shepherds . وقد

(١) مترجمة بقلم و . ا . هوب فى كتاب . ب . ه . كلارك : European Theories of the Drama ص ٩٥

فطن أفلاطون وهو يعالج هذ الموضوع بصورة عويصة متفاوتة فى رسالة فيليبوس Philebus إلى العناصر السلبية والموجعة كليهما فى جميع أنواع الضحك . ولقد كان أفلاطون أيضاً هو الذى جعل سقراط فى الوليمة The Banquet يضطر رفاقه إلى الموافقة على أن من عمل الكاتب العبقرى نفسه أن يتفوق فى كتابة كل من الملهاة والمأساة ، وذلك فى الوقت الذى وضّح فيه الباحثون المحدثون توضيحاً لا غموض فيه كيف يتوافق المزاجان ، أو « انفعالات النفس » Les Passions de l' âme إذا جاز لنا أن نستعير هنا اسم ذلك الكتاب الذى ألفه ديكارت متناولا فيه بطريقته البارعة العلاقات بين الحزن والضحك . لقد كان مسموحا لكتاب المأساة فى الوقت الذى ازدهرت فيه المأساة اليونانية بأن يضمنوا مآسيهم قطعاً من الملهاة ، وإن لم يكثروا من ذلك كما كان يفعل شيكسبير ، على أنهم كانوا يفعلون ذلك قاصدين ، ووفقاً لخطة مرسومة[1] . والكتاب الفرديون الذين نبغوا فى الكتابة فى فرعى المسرحية العظيمين كثيرون . ففى انجلترا كتب شيكسبير « كما تهوى » كما كتب « هملت » ، وكتب جونسون Every Man in his Humour كما كتب سجانوس وكاتيلين — وقد نجح سنج Synge فى روايته The Playboy of the western world, The Riders to the Sea وثمة أمم أخرى نجحت فى إنتاج كلا النوعين فى وقت واحد . ففى فرنسا كان راسين يكتب مآسيه الرائعة وفقا لمبادىء المذهب الكلاسى الحديث ، بينما كان موليير يكتب ويمثل ملاهيه المتلألئة . وفى إيطاليا تألق نجم جولدونى ، الذى إن لم يكن معاصرا لفتوريو آلفييرى أرق كاتب تراچيدى أنجبته تلك البلاد ، فقد كان على الأقل يعيش فى نفس العصر .

---

(١) ومن هذا ما سمح به اسكيلوس من دخول الساقى فى مأساته « المتوسلات » والمربية فى « حاملات الخمر المقدسة — خوافروا » — بينما نلاحظ وجود الحارس فى مأساة « انتيجونى » لسوفوكلس ، والعبد الفريجى فى مأساة « أورست » ليوريبيدز .

والحقيقة التى لا مراء فيها هى أن الضحك والبكاء متقاربان قرابة جد شديدة، بحيث لا يكاد يفصلهما من بعضهما البعض غير خطوة واحدة . وهنا مكان ملاحظة للكاتب صلى Sully، حيث يقول « إن مراكز الحركة فى عقل الإنسان ... المراكز المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء، قد تنقلب إحداها إلى الأخرى إذا وصل الانفعال إلى الحد الأعلى[1] » . فنحن لا نشعر بشىء من التناقض أو عدم الملاءمة . من الوجهة، العملية فى الضحك من مُزاحات مركوتيو، ونحن مستغرقون فى الوقت نفسه فى مشاهدة قصة روميو وجولييت المحزنة ؛ كما لا نشعر بشىء من التناقض فى أثناء قراءاتنا لقصة من قصص دكنز وهو ينتقل بنا من الضحك الطافح بالبشر، إلى أشد الصور العاطفية المفجرة للدموع. ولقد كان النوعان يستعملان جنبا إلى جنب فى جميع العصور المليئة بالإنتاج الأدبى الأصيل استعمالا واسع النطاق، وفى كل فن من الفنون الأدبية. وقد رأينا أن كتاب اليونان المسرحيين لم يقصروهما على أنواع لا تتسرب منها إلى أنواع أخرى وخلط الكتاب بينهما فى عصر إليزابث على نطاق واسع ؛ وعلى هذا فالمبدأ القائل بتعارض النوعين تعارضا أساسيا هو إلى حد كبير أثر من آثار النقد فى عهده المتأخر — ولا نقول أثر من آثار النقد الحر كما يمثله آرسطو، وكما يمثله الرومنسيون . أو أثر من آثار النقد الاستنتاجى derivative والنقد الزائف artificial، كما يمثلهما هوراس وكتاب المذهب الكلاسى الحديث فى فرنسا، وفى انجلترا فى القرن الثامن عشر ومن الملاحظ أنه حيثما يخرج ناقد من نقاد المدرسة الكلاسية الحديثة عن مبادىء هذه المدرسة ويتخذ لنفسه موقفا أكثر استقلالا وأقرب إلى الطبيعة، فإنه يصبح فى غير حاجة مطلقا إلى الفصل بين هذه الكيفين أو النوعين.

وما دام الأمر كذلك، فالمقياس الأخير الذى تقيس به أى عمل من أعمال فن المسرحية لن يكون مقياسا قائماً على الطبيعة ولكن على الأثر

---

[1] J. Sully: An Essay on Laughter ص ٧٠

الفنى للعمل كله . فإذا كانت العناصر المضحكة والعناصر المحزنة ممتزجة بعضها امتزاجاً متناسقاً لحصلنا على نتيجة يبررها الطابع العام الناشئ عن هذه الصورة . ولسوف نجد أنه لا يمكن أن يقوم مثل هذا التمازج بين أنواع معينة من الملهاة وبين أنواع معينة من المأساة الجدية ؛ ومن ناحية أخرى فإن ثمة أنماطا معينة من المأساة تشف بلا شك عن وجود وشائج ومشابهة عاطفية بينها وبين أنماط من الملهاة التى تضاهيها . ونحن نجد تحقيقا لهذا عرضه شلى فى كتابه « دفاع عن الشعر » يقول فيه ، وهو يقابل بين المسرح القديم والمسرح فى عصر إليزابث : « إن البدعة الجديدة فى المزج بين الملهاة والمأساة ، وإن تكن عرضة للمآخذ الشديدة من الوجهة العملية هى بلا شك توسعة للمؤلفين فى نطاق التأليف المسرحى . إلا أن الملهاة يجب أن تكون ، كما هى فى « الملك لير » شاملة ، مثالية ، بادية الجلال . فنحن إذا تصورنا مأساة الملك لير مجردة من شخصية المهرج ، وقد حل محله عدد من الشخصيات كما هى الحال فى رواية ترويض المتمردة ، فأحسب أننا سنتحقق من تلك الوشائج التى تقوم بين الروح المحزنة فى شخصية الملك لير ، والروح المضحكة فى المهرج . ونحن من جهة أخرى لا نستطيع أن نتصور اتحاداً تطمئن إليه النفس بين الروح المضحكة الغريبة فى مهرج الملك لير ، وبين مسرحيات كمسرحيات البطولة فى عصر عودة الملكية . ومن عَجَب أن نجد مسرحيات البطولة مشابهات لها مضحكة فى عالم السلوك . ولقد كتب دريدن مسرحيات من قبيل « الحب السرى » Secret Love أو الملكة العذراء The Maiden Queen حيث نسمع شيئاً من الرنين على أوتار البطولة فى بعض المشاهد وشيئاً من الرنين على أوتار السلوك فى مشاهد أخرى ، والتناسق بين عنصرى السلوك والبطولة فى حالة جيدة على ما يبدو . وقد صور لنا إثردج Etherege ، المنشىء الحقيق للطراز السلوكى الأصيل ، فى روايته الأولى : الانتقام المضحك The Comical Revenge ، وهى التى تسمى

باسم حب فى برميل Love in a Tub ملهاة مفجعة . تتناوب فيها مشاهد البطولة ذات الأسلوب المسجوع وملهاة عصر عودة الملكية الخالصة . ولعل سبب التناسق بين العنصرين هو ماتلمسه فيهما كليهما من الصنعة الكاذبة . إن بطولة المسرحيات الجدية المعروفة باسم، Drawcansir [1] هى بطولة بعيدة عن الحقائق المادية للحياة بعد المعابثات اللطيفة التى تطرفنا بها عروس الضحك فى مسرحيات كونجريف . والتكلف هو الذى يعقد الصلة بين عنصرى الضحك والحزن فيها [2] .

وإذا نحن تعمقنا أكثر من هذا ، فقد نكشف عن رابطة من الاتحاد بين الأجزاء المضحكة فى مسرحيات القرن الثامن عشر العاطفية sentimental وبين المسرحية العائلية أو الشعبية domestic play فى القرن نفسه. والمسرحية العائلية تعتمد على الواقع . إن الصورة من صور الحياة الحقيقية لا تبلغ مبلغها من الصدق بطبيعة الحال إلا بحسب عبقرية الكاتب المسرحى الخاصة ، إلا أننا يجب ألا نبحث عنها بحال فى عالم المآسى الشيكسبيرية ، أو فى نطاق أنواع مسرحية البطولة المصطنعة . وملاهى شيكسبير الرومنسية ، إذا لم تتناولها يد التبديل على نطاق واســـع قد لا تتسق مع روحها إلا بصعوبة ... وأكثر من هذا أن الملهاة السلوكية قد تكون غريبة تماماً عن مظاهرها وهدفها . على أن الملهاة التى تدخل فى نطاق النوع العاطفى تمت هى الأخرى بصلة إلى الواقع . وقد تكون فى كثير من الأحيان نوعاً زائفاً من أنواع الملهاة ، ولكن هذا لا يهمنا هنا . . . والمهم هو أنها تستطيع

---

(١) المسرحيات التى يقوم بالبطولة فيها شخص صلف يكاد الفخر الكاذب يشق أوداجه ســواء كان يمثل الشر (وهذا هو الغالب) أو الخير (وهــذا قليل نادر) ودروكانسير اسم شخصية فى مسرحية Villier Rehearsal (د) .

(٢) يتوقف هذا التكلف إلى حد كبير على الصفات الذهنية فبراعة التندر فى ملهاة السلوك ، والبلاغة فى مأساة البطولة يرتبطان على هــذا النحو برباط الخلق المشترك الذهنى الناقض للرباط العاطفى .

مسايرة المأساة الشعبية أو العائلية ، دون أن تحدث هذا الصدام بين روحين . . . الصدام الذى نلاحظه فى بعض مسرحيات عصور الانتقال — كالمسرحيات التى وضعت فى الفترة الواقعـــة بين عهد إليزابث والعهد الكارولى[1] ، والمسرحيات التى وضعت فى الفترة الواقعة بين عهد إليزابث وفترة أدب النكتة وسرعة البادرة فى عهد عودة الملكية Restoration وفترة الأدب العاطفى Sentimentalism فى القرن الثامن عشر .

هذه إذن نقطة لا يصح أن يفوتنا النص عليها فى جميع ما نحاوله من إثبات وشائج تقرب بين روح المأساة وروح الملهاة بأى طريقة من الطرق ، وبالأحرى ما نحاوله من تحقيق وشائج النسب بين أنماط معينة من المآسى والملاهى . وثمة ، فضلا عن ذلك ، نوع من الحق المقلوب يمكن ملاحظته بصورة لا تقل عن النقطة السالفة ، وذلك أنه ليس ثمة أنماط معينة من الملهاة لا تتناسب وأنماطاً معينة من المأساة فحسب ، بل إن المأساة والملهاة على السواء تتطوران ، كما سوف يتضح ذلك تمام الوضوح ، فى خطين منفصلين انفصالا يجعلهما يبدوان فى صورتهما الأخيرتين متناقضتين تناقضاً أساسياً . حتى إن روحاً تهكمياً شديد التهكم مثلا يمكن أن يطفىء أى شىء بصورة فعالة حتى احتمال ظهور نمط معين من التعبير المحزن إلى حامه . . . ولنأخذ مثالا على ذلك مسرحية عطيل ؛ فنحن إذا أردنا أن يستمتع الجمهور بهذه المسرحية استمتاعاً صحيحاً وجب أن نخلق لها فى أذهان المتفرجين الجو ، وبالأحرى المزاج أو الحالة النفسية mood الملائمة لاستقبال روح المسرحية المحزن ، فإذا سمحنا لأى لمحة من التهكم — أو السخرية — بالظهور فى أثناء تقديم الموضوع فوق المسرح لقضينا على الأثر المحزن

---

(١) نسبة إلى شارل الأول وشارل الثانى ملكى انجلترا . وقد يطلق شارل : كارل (د)

المطلوب كله[1] . وهذا هو السبب الذى من أجله رأى ريمر Rymer أنه من المستحيل الاستمتاع بهذه الرواية ، وهـــذا بلاشك بسبب تحيزه للمذهب الكلاسى الحديث من جهة . ولكن السبب الأكبر فى موقفه هذا الموقف منها هو عدم استعداده لتقبل بديهيات معينة مما ابتدع شيكسبير ، ثم إن التهكم لا يضر مأساة البطولة فى شىء . وذلك بالضبط لأن مأساة البطولة أبعد من أن يصل إليها التهكم . إن الناس فى عصر عودة الملكية كانوا قمينين أن يضحكوا، هُزُواً بالفكاهة ، وأن يستهزئوا بالحب، سخرية به، لكنهم كانوا يستطيعون الاستمتاع بمسرحيات الحب والشرف بأسلوبهم الخاص .

أما المهزلة Farce فلا تكاد تصلها بأى نوع من أنواع المأساة أى وشيجة من وشائج القربى ، وذلك السبب يختلف عن السبب المتقـــدم ، فنحن إذا تناولنا أى مأساة من مآسى شيكسبير ، أو مآسى عصر عودة الملكية ، لا نجد فيها أى موضوع ثانوى من موضوعات الهزل الخالص بجانب موضوعها الرئيسى . ولقد استطاع دريدن أن يتناول مسرحية ترويلوس وكرسيدا ، وأن يضفى روح البطولة على شخصيتى الحبيب والحبيبة ، فخلق بذلك خاتمة محزنة حقاً ، وفى الوقت نفسه أمكنه أن يجعل من بنداروس شخصية تهكمية ساخرة ؛ إلا أنه لم يكن فى مقدوره أن يدخل فى وسط مشاهده الجدية أى لمحة من أى عنصر من عناصر الهزل ، ولو فعل لقضى على مسرحيته قضاء مبرما ؛ فهو إذن قد حقق لحمة النسب التى تربط بين فرعى البطولة والسخرية بالجمع بينهما من أول المسرحية إلى آخرها . أما المهزلة فلم يكن يستعملها إلا فى ابتكاراته المضحكة الخالصة .

---

(١) أحسب أن القارىء فى غنى عن تذكيره بأن هذه المسرحية عرضت فى مصر واضطلع بدور « ياجو » فيها ممثل كبير لكنه وقع فى الدلطة التى يشير إليها المؤلف فانقلبت المأساة الخالدة ؛ ملهاة من النوع الهابط (د) .

وحدة الطابع :

ويمكننا تلخيص الموضوع تلخيصاً مجملا فنقول إن الوحدة الجوهرية التي لا وحدة غيرها في المسرحية — أو فن الدرامة — هي وحدة الطابع ؛ ووحدة الطابع هذه ترتبط بطبيعة الحال ارتباطاً وثيقاً بوحدة الموضوع القديمة ؛ إلا أنها تهتم اهتماما خاصاً بالطابع ؛ أو الأثر الذي يتركه موضوع الرواية بأجمعه في معدل جمهور من النظارة ، لا بالعملية البنائية التي يتضمنها هيكل الرواية . وقد وجدت وحدة الطابع هذه أعظم موضح لها ، متوقد الذهن ، في الناقد سارسيه ، ونحن وإن كنا قد رأينا من المناسب معارضة بعض آرائه في الضحك والأسى ، لا نرى مندوحة من إثبات فقرات كاملة من أقواله التي يعرب فيها عن نظرياته :

« إذا أردنا أن يكون الطابع قويا مستديماً فيجب أن يكون مفرداً أي أصيلا (غير متفرع) ؛ وقد أدرك جميع الكتاب المسرحيين ذلك بالغريزة ، وهذا هو السبب في أن الفرق بين الأشياء المضحكة ، والأشياء المحزنة قديم قدم الفن نفسه .

والظاهر أن المسرحية حينما برزت إلى الوجود اتجه كتابها في العصور القديمة إلى المزج فيها بين عنصري الضحك والبكاء ، وذلك منذ كانت المسرحية تصور الحياة ، والحبور يسير في الحياة جنبا إلى جنب مع الحزن ، والشيء الغريب المضحك إلى جانب الشيء الجليل السنيّ ؛ ومع هذا فقد وُجد الحد الفاصل بينهما منذ الأزل . والظاهر أن الكتاب المسرحيين قد أدركوا أنهم ، لكي يسبروا أغوار نفوس النظارة ، كان لا بد من أن يضربوا دائماً على نقطة واحدة لا يتعدونها ، وهم قد أدركوا ذلك دون أن يتبينوا تلك الأسباب الفلسفية التي عرضناها هنا الآن — ولقد كانوا يفعلون ذلك بقصد أن يكون الطابع أقوى ، وأكثر دواما في تناسب

أجزائه لما فيه من هذه الوحدة ...

لحاول أن تستعيد ذكريات تجاربك المسرحية الماضية ، وستجد أن جميع الميلودرامات والمآسي ، كائنة ما كانت من المذهب الكلاسي أو المذهب الرومنسي ، تلك التي تسرب إليها عنصر السخرية الغريب المضحك ... ستجد أن جميع هذه الروايات قد توارت فيها السخرية في مكان متواضع وأنها لا تلعب فيها إلا دوراً عارضاً ... ولو كان الأمر غير ذلك لقضت السخرية على وحدة الطابع التي يحرص المؤلف على توفيرها لمسرحيته قضاء مبرماً (١) » .

لقد اشتملت هذه الكلمات على حقيقة عظمى ... حقيقة تصدق على المسرحية أكثر مما تصدق على الصور الأدبية الأخرى . فالمسرحية كما رأينا ، يجب أن تكون مركزة تركيزاً شديداً ، وهذا التركيز نفسه يتطلب ضمان وحدة الطابع ، ثم إن وحدة الطابع لا تتضمن بالضرورة مجرد الرتابة وتشاكل الانفعال ، لأن مثل هذا الطابع الموحد يمكن الوصول إليه بالانتفاع بتشكيلة من الانفعالات . على أن لقائل أن يقول : إن كل مسرحية عظيمة تصور لنا أن العناصر الخاصة التي تتكون منها تخضع إلى حد ما ، لنوع ما من الروح السائد الذي ألهم المؤلف مسرحيته ، وأن أي مسرحية لا يكون فيها الانفعال خاضعاً على هذا النحو للروح السائد في الرواية تكون مسرحية شائهة . ولقد عبر فريتاج Freytag عن ذلك الرأي بقوله : « إن في كل مسرحية توجد « فكرة » ، وإننا من خلال تلك الفكرة نحصل على وحدة الموضوع ، وعلى أهمية كل من الشخصيات ، وأخيراً ، على جميع بناء الرواية (٢) » وهذه الملاحظة لا تصدق على القصة ولا على الشعر القصصي حيث يمكن إدخال الكثير من الحشو ، بل الإضافات

(١) A Theory of the Théatre ص ٤١ — ٤٢ — ٤٥

(٢) Die Technik des Drama (١٨٦١ ص ٧) .

التي لا يصعب علينا معرفة أنها إضافات عارضة ، وذلك دون أن تفسد خطة العمل الأولى الأصلية .

ولقد يصادف هوى فى نفوسنا أن نعلم أن القدامى الذين كتبوا عن المسرحية السنسكريتيه كانوا يتوقعون أن يأتى قوم ، كهؤلاء النقاد المحدثين ، يصرون على أن تكون المسرحية وحدتها الطابعية [1] . وعند هؤلاء القدامى « أن القصيدة المسرحية » ، كان لا بد أن تترك فى المتفرج ثمانية آثار أو انطباعات رئيسية كانوا يسمون كلا منها راسا Rasa وهذه الانطباعات هى : ١ — سرنجارا Sringàra أو ما يمكن أن نطلق عليه عاطفة الحب ، ٢ — ڤيرا Vira ، أو عاطفة البطولة ، ٣ — كاريونا Karuna أو عاطفة الحنان أو الحزن الرقيق ٤ — راندارا Randara أو عاطفة الغضب ٥ — هاسيا Hàsya أو عاطفة الضحك ، ٦ — بهايانا كا Bhayànaka أو عاطفة الخوف أو الرعب ، ٧ — بهاستا Bibhasta أو عاطفة التقزز (القرف !) ، ٨ — أدبهوتا Adbhuta أو عاطفة التعجب أو الإعجاب . . وكل من هذه الانطباعات يمكن أن يتبعه عدد من الانطباعات الجزئية . ويمكن استخدام عدد من الانطباعات فى أى رواية بذاتها ، وإن كان نوع المسرحية يتحدد بالانطباع الأهم من بين الانطباعات المستعملة ، وإن كان مسلماً به أيضاً أن بعض هذه الانطباعات قد ينسجم وبعضها الآخر وقد يتنافر معه ؛ وهذه الطريقة من طرق تناول الآثار المسرحية بالنقد تتفق تماماً — كما سوف يمر بنا — وطريقة أولئك الذين يؤكدون الأهمية الكبرى للفكرة ، أو الطابع ، الذى تتركه فى الجمهور مشاهدة قطعة مسرحية من آيات الفن .

---

(١) أنظر كتاب س . م . طاغور

The Eight principal Rasas of the Hindus (1879) Dic

مشكلة القواعد فى فن المسرحية :

لا بد من تأكيد أن مثل هذه الأقوال التى أشرنا إليها فيما سبق ليست « قواعد » بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة . وذلك لأننا يجب أن نجعل فرقاً مميزاً واضحاً بين الملاحظات القائمة على دراسة أمثلة مادية من فن المسرحية ، ومجموعة من القوانين قائمة إما على النموذج الحقيق ، والمفروض أنه كان أنموذج القدماء ، وإما على مجرد المقولات النظرية الآلية العويصة . فمن هذا ما حاوله هِدِلان Hedelin من إثبات صحة « قواعد المسرح » بقوله « إنها لا تقوم على المراجع والوثائق ، بل تقوم على العقل والمنطق ؛ وإنها لا تتقرر بالمثال بقدر ما تتقرر بما أوتى الجنس البشرى من تمييز طبيعى[1] » وهو يعنى بقوله هذا ، التفلسفات المجردة فى صورتها البسيطة . والتعميمات المدركة إدراكاً آليا . وقد أدرك الدكتور چونسون بذوقه السليم ما فى مثل هذه الأقوال التى ذهب إليها هيدلان وأضرابه من صدوع فقال :

« إننا لا يسعنا إلا أن نشك فى أن الكثير من القواعد قد سار فى طريقه قدما دون الرجوع إلى الطبيعة أو العقل ، وذلك حينما نجد أن هذه القواعد قد صدرت بصورة جازمة عن الأساتذة القدامى ... فمن ذلك هذا القانون الذى يقول بوجوب ألا يظهر فوق المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين مرة واحدة ... القانون الذى أصبح تنفيذه من رابع المستحيلات إزاء ما طرأ على المسرحيات الحديثة من تنوع وتعقيد . . . والذى ننقضه الآن فى غير تردد ، وفى غير إثقال . . . كما دلت التجربة على ذلك ، فأصل هذا التقليد كان مجرد شىء عَرَضى .

وإنا لنتساءل عن مقتضى تحديد عدد فصول الرواية ؟ إن مبلغ علمى أن أحداً من المؤلفين لم يذكر لنا سبب ذلك . بل المحقق أن ذلك لم تقض به ضرورة ناشئة من طبيعة الموضوع ، أو لياقة العرض ...

(1) The Whole Art of the Stage ١٦٨٤ ص ٢٢

إن أول ما يجب أن يعنى به الكاتب هو التمييز بين الطبيعة وبين العادة أو التمييز بين ما هو مقرر ثابت لأنه حق ، وبين ما هو حق لأنه قد استقر وثبت فحسب . وألا ينتهك المبادىء الجوهرية رغبة فى الطرافة ، أو يحجم عن بلوغ آيات الجمال التى تتراءى له ، لخوفه الذى لا مبرر له من الخروج على القواعد التى ليس فى طوق جبار من جبابرة الأدب أن يشترعها[١] »

فثل هذه النظرة المتحررة هى فى جوهرها نظرة لسنج نفسها ، ولسنج هو الذى يقول : « إن الشيء الذى يجب ألا يفعله شاعر المأساة هو أن يتركنا وقد بردت عاطفتنا . وطالما أن رواياته تخلق فينا الاهتمام فيمكنه أن يعالج القواعد الشكلية التافهة بالطريقة التى تحلو له[٢] » .

ولا حاجة بنا الآن إلى أن نشغل أنفسنا بالجدل القديم حول هذا الموضوع ، إلا أن الذى يجب أن نتحقق منه هو أن شيئاً من الحق لا بد ينطوى فى هذا الذى قد يسمونه فكرة القواعد . ولعل فى استطاعتنا أن نعبر عنه تعبيراً أحسن إذا قلنا : إن فى المسرحية بوصفها صورة من صور الفن بعض التقاليد والاصطلاحات المعينة التى جرى كبار الكتاب جميعاً على مراعاتها ، وأن ثمة ، فى حدود ما قد يمكننا أن نحكم به ، نوعاً ما من الضرورة الجوهرية فى مراعاة هذه الاصطلاحات. ولعل نقاد الحركة الكلاسية الحديثة قد ضربوا خبط عشواء فى تطبيق هذه الاصطلاحات ، إلا أنهم ربما كانوا على حق من حيث المبدأ ، حينما أصروا على وجوب مراعاة بعض الحقائق المسرحية مراعاة شديدة . وقد تبدو المسرحية فى جملتها عالما شاسعا قائماً بنفسه ، شأنها فى ذلك شأن الشعر والقصة ، إلا أنها أكثر تحديداً منهما بسبب الملابسات غير العادية التى تعرض فيها على الجمهور . والذين يقومون بعرضها يجب أن يعملوا بمهارات وأذواق فنية تستلزم قدراً من العناية والوعى أكثر مما تستلزمه القصة والشعر ،

---

(١) The Rambler رقم ١٥٦ سبتمبر ١٤ — ١٧٥١

(٢) Hamburgische Dramaturgug رقم ١٦

ذلك إذا أرادوا أن يقبل الناس على إنتاجهم إقبالا شديداً شاملا .

حقاً إنه لا يوجد من بين هذه القواعد إلا عدد قليل يمكننا أن ننبذه نبذاً كلياً ، لقيامه بأكمله على سوء فهم للأحوال التاريخية ؛ ومن قبيل ذلك تلك الذريعة التي كان يحتج بها الرومان وأنصار المذهب الكلاسي الحديث للياقة (الذوق) أو ما يسمونه Pler for decorum ؛ مثال ذلك ما نادى به هوراس في قوله : « لا تدعوا ميديا تقتل أبناءها على ملأ من الناس ... ولا تبرزوا على المسرح هذه المشاهد التي لا يليق أن تمثل إلا خلف الستائر[١] ، فهذان النهيان يكررهما منترنو Minturno في توكيده « لما يجب ألا يفعل في المآسي » وفيما أوصى به دى لاتاى de la Taille من « وجوب الاحتراس دائماً من تقديم أي شيء على المسرح لا يمكن تمثيله بسهولة وفي ذوق (ولياقة[٢]) ، وهذه الأقوال وما إليها تقوم جميعاً على ما يمكن تسميته : سوء قراءة للمسرحية الأثينية . فلقد كانت الملابس الثقيلة التي يرتديها الممثلون من جهة ، والظروف الدينية المحيطة بتمثيل المسرحية تحول دون عرض أي موضوع يدخل العنف في طبيعته ، كما كانت تنهى بخاصة عن أي عرض لحوادث القتل . ولهذا كانت القاعدة الأخيرة لا تقوم على نظرية ثابتة ، أو دراسة صحيحة ، بل كان مرجعه إلى مجرد محاولتهم تقديس ما وصل إليهم من تراث القدامى . وبمثل هذا يمكن نقض القاعدة الخاصة بتحديد عدد الشخصيات المتكلمة على المسرح في النوبة الواحدة ، وكذلك القاعدة التي تقول بألا تزيد فصول الرواية وألا تنقص عن خمسة فصول ؛ فهما لا يستندان على شيء إلا على الإعجاب الأعمى بكل ما كان يفعله الأثينيون كائنا ما كان فالقواعد التي من هذا القبيل لا بأس من إعمالها . بيد أننا سنجد بوجه الإجمال أن معظم قوانين المذهب الكلاسي الحديث

(١) Epistle to the Pisos

(٢) De I' Art de la Tragedie وذلك في Saul le furieux (١٥٧٢) .

وإن تكن خاطئة تنطوى على ماهو أكثر من كسرة من الحقيقة الجوهرية .

فنحن حينما ننصرف عن تلك القواعد لننظر فى المسرحية بوصفها صورة من صور الفن نتحقق فى الحال أن ثمة كثيراً من الاصطلاحات العرفية التى يجب أن نحافظ عليها إذا أردنا ألا تفقد المسرحية جوهر روحها . وفى هذا يقول سارسيه : « إن مما ليس منه بد أن نركن إلى الاصطلاحات لنعطى هذا الطابع الذى يعنى أن زمنا طويلا قد انقضى بينما لا نملك إلا ست ساعات تحت تصرفنا ، ولعله كان يمكنه أن يستمر ليقول لنا إن التقاليد المصطلح عليها يمكن أن تستعمل للحصول أيضاً على نقيض هذا الطابع بالضبط – وبالأحرى لإعطاء طابع من الزمن المركز أو المضغوط . وليست هذه إلا مجموعة واحدة من الاصطلاحات ، وثمة مجموعات كثيرة فضلا عنها ؛ ولا بأس من العودة إلى تشبيه سارسيه عن مصور المناظر ، حيث يقول :

« لنفرض أننا حتمنا على هذا المصور أن يعمل لصورته مناظر خلفية أو ظهارة background فيها من تدرجات الألوان مالاحظه فى الطبيعة .. أفلا تبدو صورته هذه ، إذا سلطنا عليها بهر الأضواء الأرضية للمنصة foot lights مضحكة قبيحة المنظر ؟ فقس على ذلك الحقائق والعواطف التى ننقلها إلى المسرح كما هى فى الطبيعة بنصها وفصها » .

إن التقاليد والاصطلاحات تهيمن على المسرح دائما . وواجب الناقد المسرحى أن يفهم مجالها والحاجة إليها إذا أراد أن يقدر مهارة الكاتب المسرحى الخلاقة ، ويقدر ذوقه حق قدرها .

الفصل الرابع

كيف نحكم على المسرحية

وهنا تواجهنا المشكلة برمتها . . . مشكلة إعجابنا بالمسرحية ، إعجاباً يلم بأكثر نواحيها والطرق والمبادىء التي يجب الأخذ بها في النقد المسرحي .
لقد رأينا من قبل أن واجبنا ، لكي نحكم على قيمة قطعة معينة من أعمال الفن المسرحي ، أن نتمثل المسرح ، إن لم نكن فيه بالفعل ، وأن نبذل جميع ما في وسعنا أن نبذله ، ونحن نقرأ المسرحيه لكي نتخيل إخراجها في أحد المسارح بمناظرها والتفسيرات المسرحية اللازمة بجميع أجزائها . وهذه العملية التخيلية ليست عملية يسيرة كما قد تبدو لأول وهلة ، إذ سرعان ما تواجهنا صعوبات تاريخية وسيكلوجية في وقت معاً ، والظاهر ألا بد من النظر في بعض هذه الصعوبات قبل أن نمضي في موضوعنا قدما .

الصعوبات التي تكتنف علم المسرحية

نصيحة لنقاد المسرحية :

في مقدمة تلك الصعوبات قلة عدد القراء الذين تتوفر فيهم بطبيعتهم قوة تخيل المسرح ومناظره وممثليه ، أو الذين مرنوا أنفسهم على اكتساب تلك القوة . وإن مما لا جدال فيه أن كتاباً مسرحيين معينين ، كبرنردشو مثلا ، يزودون مسرحياتهم بقدر كبير من التعليمات المسرحية المطولة ، المفروض فيها أن تروق القارىء أكثر مما تروق المخرج ، إلا أن هذه المساعدات نفسها لا يكون لها أثرها المقصود دائماً ، لأن العقل يأبى أن يعطي صوراً مجسمة للأوصاف التي يكتبها المؤلف عن التركيبات المسرحية

وعن شخصيات الرواية . ثم إن غالبية القراء تهيمن عليهم الصور الأدبية المحضة للدرجة التي لا يستطيعون معها أن يدركوا عن طريق التخيل أثر منظر خاص من مناظر المسرح .

وثمة عدد من الكتاب الذين يعطوننا ما يُقرأ ، خيراً مما يعطوننا ما يمثل ، كما أن بعض الكتاب يعطوننا ما يمثل ، خيراً مما يعطوننا ما يُقرأ ، ومن هؤلاء بن چونسون ، على سبيل المثال . ولا جرم أن أول واجبات الكاتب الذى يتعرض لنقد المسرحيات أن يميز بين هؤلاء وهؤلاء ، وأن يربى فى نفسه ملكة التقدير الصحيح بقدر الإمكان لقيمة الرواية التى لا يكون فى مقدوره رؤيتها .

والصعوبة الثانية هى ما يجب التسليم به من أن المسرح كان يتغير على الدوام فى شكله وفى أجهزته ، وأن عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين كانوا يتوخون فيما يكتبون إما ممثلا بعينه . وإما فرقة لها لونها الخاص . فنحن حينما ندرس رواية هاملت ، يجب أن نتخيل أنفسنا فى مسرح الجلوب Globe ، وأن نتمثل لأعيننا صورة بربدج Burbage ممثل عصر إليزابث الكبير . وحينما ندرس رواية Venice Preserv'd يجب أن نتصور أنفسنا وقد دخلنا مسرح رنز الملكى : Wren's Theatre Royal فى حى درورى لين ، وأن نتمثل لأعيننا صورة تلك الممثلة التى خلق لها ، لا لممثلة أخرى ، الكاتب أوتواى Otway أعظم أدواره الفنائية ، وبالأحرى شخصية مسز بارى Mrs Barry التى لا نظير لها . فأساس الحكم الصادق على قيمة المسرحية ، يجب ، لهذا السبب ، ألا يقوم على معرفة سديدة بتاريخ المسرحية فحسب . بل بتاريخ المسرح أيضاً . وليس الناقد بحاجة إلى أن يكون عالماً ، لكنه يجب أن يكون قادراً على الانتفاع بكل ما استطاع العالم أن يكشف عنه النقاب من أمور المسرح فى الأزمان الغابرة . بل يجب على الناقد أن يتحقق أكثر من ذلك ، إذ لا بد له من القدرة على

أن يزن بطريقة صحيحة الأثر الذى يُشكونه جمهور النظارة لنفسه عن أى كاتب مسرحى فردى طالما أن المسرحية تتميز من سائر الفنون بأنها صورة من صور الفن نعرضها ممثَّلةً أمام جمهور من النظارة احتشد لمشاهدتها فى مكان واحد . وهذا الكاتب المسرحى ، إذا كتب له أن يكون كاتباً ناجحاً ، يجب ألا ينسى أبدا ذلك الجمهور الذى تمثل مسرحياته أمامه . إن شاعراً مثل بليك Blake يستطيع وهو بمنأى عن الجمهور أن ينتج رقائقه الشعرية الحماسية التى تشبه رقائق الأنبياء دون أن يفكر فى جمهوره ، بل هو أقدر على أن يكتب لقرائه الذين لم يولدوا بعد منه على الكتابة لقراء العصر الذى يعيش فيه . أما الكاتب المسرحى فلابد أن يتمثل دائماً ذلك الجمهور الذى سيعرض أمامه إنتاجه المسرحى ، وتوقف عمل الكاتب المسرحى على جمهوره على هذا النحو يؤدى بالضرورة إلى اختلاط قوى متعارضة ، فالإرادة الوقتية والمحلية تختلط فى عمله بالإرادة الثابتة الأبدية . وهملت يقدم نصيحته للممثلين ، ثم يعنف على صغارهم فى الوقت نفسه وهو يقول لهم إنه يتأسى نزالا روحياً يشف عما وراءه من وشائج القربى التى تصله بأبطال المآسى فى العصور الماضية وفى المستقبل وفى وسعنا أن نضع اعتماد الكاتب على المسرح ، وعلى الممثلين ، وعلى الجمهور بين أشد الصعوبات التى تواجهنا ونحن نقوم بأى محاولة لتحليل تلك السجايا التى يشترك فيها جميع الكتاب المسرحيين العظام فى العالم كله .

والمسرح مسئول كذلك ، إلى حد ما ، عن صعوبة كبيرة أخرى فصلا عما تقدم – هى هـــذا الخط القاطع الفاصل بين المسرحيات الكلاسية والمسرحيات الرومنسية . ونحن نجد قسمين أساسيين للجهود التى بذلها كتاب المآسى ، والتى تناولها الأستاذ فوجان Proffessor Voughan فى كتابه الرائع : نماذج من المسرحية الحزنة Types of Tragic Drama .

ولا جرم أن مسرحيات اليونان القديمة ، وما تفرع عنها من مسرحيات راسين

وڤولتير وألفييرى ، تصور فى نظرنا سمات غريبة عن خصائص المآسى فى عصر إليزابث ، والمآسى الأسبانية والألمانية . ولابد أننا نلاحظ أنه ليس ثمة ، أحياناً أى وجه للشبه بين شيكسپير وسوفوكلس ، إذ تختلف وسائل ذينك الشاعرين الفنية والتعبيرية اختلافا غريبا . بل تصَوُّر كل منهما لروح المأساة نفسه ليختلف اختلافا كلياً عند كل منهما حتى لا يبدو لنا أن أى شىء تقريباً يجمع بينهما أكثر من أن كلا منهما يكتب فى أسلوب حوارى أعمالا بقصد تمثيلها أمام جمهور : وهـــذه الصعوبة ذات الأهمية القصوى سوف نتناولها فيما بعد ، فى تفصيل أوسع .

على أنه ليس ثمة فحسب ذلك الخط الفاصل الذى يميز بين المسرحية المثالية فى اليونان وفى فرنسا وفى إيطاليا ، وبين المسرحية فى انجلترا وفى أسبانيا وفى ألمانيا : بل ثمة أيضاً اختلاف يسترعى الأنظار فى طرُز كل من المأساة والملهاة ، داخل حدود الإنتاج المسرحى عند كل أمة من الأمم بمفردها . ولا بأس من أن نضرب لذلك مثالا بانجلترا . فلنا أن نتساءل عما إذا كان ثمة حقاً أى شىء تتشابه فيه مسرحية Arden of Feversham أو مسرحيـــة مور Moore المسماة Gamester ، وملاهى بومونت Beaumont وفلتشر Fletcher المفجعة ؟ وكيف يمكن أن تسام مسرحيات شيكسپير بأى نصيب فى روح مسرحية دريدن : فتح غرناطة Conquest of Granada ؛ وأى عـــلاقة بين مسرحية ســتيل Conscious Lovers وحلم منتصف ليلة صيف ؟ أو بين مسرحية جونسون Volpone ومسرحية كونجريف Way of the world ؟

لقد يبدو أن الطريقة الوحيدة لتناول هذه الطرز هو أن ننظر فيها : إما من وجهة نظر تاريخية خالصة . وإما باعتبار أن كلا منها نوع مستقل عن الآخر استقلالا واضحاً . فهذه الصعوبة فى إدراك السمات التى تشترك فيها طرز المسرحيات المختلفة ، هى التى أدت إلى عمل « تقويمات تاريخية »

كثيرة للمسرحيات الإنجليزية ، وإلى المؤلفات الإخصائية العديدة على الأقسام المتفرقة لكل من المأساة والملهاة .

وليس يخفى أن ثمة صعوبات أخرى فى دراسة أى طراز من طرز الفن كهذا الطراز ، إلا أنها صعوبات يمكن التغلب عليها . على أننا لن نستطيع أن نمضى بعيداً إذا لم نضع نصب أعيننا دائماً هذه المشكلات الرئيسية على الأقل ، التى تعترض سبيلنا ... بل يجب علينا ألا نغض الطرف عن شيء منها ، فنحن لا نحصل على الثمرة التى ننشدها بالتغاضى عن الصعاب التى تعترض سبيلنا ، ولكن بتقدير ما لها من أهمية تقديراً كاملا ، ثم بالنفاذ إلى ما وراءها . إننا إذا غضضنا الطرف عن تَمَثُّل حضور هذا الجمهور من النظارة فى مسارح اليونان القديمة ، وفى مسارح انجلترا فى عصر إليزابث ، أو عصر عودة الملكية ، فلن نستطيع بحال أن ندرك الروابط التى تربط مأساة سوفوكلس : أوديبوس تيرانوس ، ومأساة هملت لشيكسبير ، ومأساة أورانزيب Aureng-Zebe لدريدن ؛ بل نحن نستطيع ذلك إذا قدرنا الخصائص الأساسية المختلفة للجماهير الثلاثة التى كانت تشاهد هذه المآسى ، وما يستتبع ذلك من اطراحنا للعناصر الوقتية والمحلية الخالصة التى كانت تقتضيها الحال فى مسرحيات كل من تلك الجماهير الثلاثة المتفرقة .

المسرح والمسرحية :

لا نحسب أن بين المشكلات التى تواجه ناقد المسرحيات ما يفوق تلك المشكلة التى تدور حول العلاقة بين مسرحية من هذا القبيل وبين المسرح . ولقد اتفقنا على أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها فى مسرح ، وهذا يستتبع منطقيا أن الأثر الكامل لمثل هذه التمثيلية لا يمكن أن ينشأ إلا بإبرازها إبرازاً

مسرحياً . وبالنسبة إلى ما نسلم به من أن مئات الآلاف من المسرحيات قد كتب ، وأنه ، حتى فى مدينة ضخمة كمدينة لندن ، لا يمكن إخراج إلا مئات قليلة مما كتب من هذه الآلاف من المسرحيات فى مدة سنة واحدة ، كان مما لا بد منه أن تكون بأيدينا أصول مطبوعة لتلك الروايات ، وإن كان تمثيل أى رواية فوق خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إلى ذروتها . وأحسب أن كثيراً من هذه الحقائق يمكن التسليم به بلا جدال ، إلا أن الكثير من الجدل والشك يدور حول ما نشأ من نقاط تداخل بعضها فى بعض فى ذلك الموضوع . ولا بأس هنا من أن نبدأ عما قرره شليجل Schlegel فى هذه القضية ، قال :

« لا خفاء فى أن صورة الشعر المسرحى ، وبالأحرى ، تمثيل موضوع بالحوار ، دون أن نستعين بالقصص ، لا بد له من مسرح يكون متمما له ولا غناء له عنه . . . فالتمثيل المرئى أمر جوهرى للصورة المسرحية . . . [من أجل هذا] وجب النظر فى العمل المسرحى من وجهتين هما : مدى ما هو عمل من أعمال الشعر ، ومدى ما هو عمل من أعمال المسرح[1] » .

ولا غرو أن الصعوبات الأساسية قد نجمت من هذه النقطة . وأننا ينبغى أن نولى ذلك نظرة شاملة قبل أن نتركه إلى شىء غيره . ومعلوم ، بادىء ذى بدء ، أن ثمة مسرحيات ضعيفة من الناحية الشعرية ، فى حين أنها قوية من الناحية المسرحية . ومسرحية مثل Charley's Aunt لا يمكن أن تعد آية من آيات الأدب ، إلا أنها درة رائعة من درر المسرح فى نوعها . وقد تفتقر إحدى ميلودرامات الشطر الأول من القرن التاسع عشر ، افتقارا كليا إلى جميع سمات العظمة فى الأسلوب ، بل إلى رسم الشخصيات رسماً سديدا ، لكنها حينما عرضت العرض الأول ، وحتى حينما يعاد عرضها

---

(١) A Ccurse of Dramatic Art & Literature ترجمة جون بلاك (١٨٤٠) ص ٢٤ — ٣١

الآن ؛ فقد تظهر فيها تلك الخلال المسرحية التى عرّفها شليجل بأنها هى تلك الخلال التى :

« قصد بها أن تطبع الجمهور المحتشد بطابع خاص ، وأن تركز انتباهه ، وأن تثير اهتمامه وعطفه[1] » ومن ناحية أخرى قد تكون المسرحية مفتقرة افتقاراً يدعو للرثاء إلى كل ما لا بد منه للمسرح تقريباً ، ومع هذا فقد يكون شعرها من النسق العالى الذى هو أعظم ما عرفه العالم من ألوان الشعر . ومن هذا مسرحية تيمورلنك Taymurlaine لمارلو ، فهى مسرحية فقيرة من الوجهة المسرحية ، لأننا لا نجد فيها شيئاً اللهم إلا هذه السلسلة من الحوادث الهامة episodes فى حياة رجل طموح ، لكنها من حيث أسلوبها الغنائى المترقرق تبذ جميع مسرحيات زمانها بمراحل شاسعة . فالسؤال الأول إذن هو هذا السؤال الذى تثيره مشكلة : معرفة الطريقة التى نستطيع بها موازنة هذه الخلال المتعارضة فى كثير من الأحيان .

على أن الصعوبات لا تنتهى عند هذا الحد . فليس الأمر قاصراً على أن بعض المسرحيات الفردية ضعيف من الناحية المسرحية ، قوى من الناحية الشعرية ، بل إن إخراجات معينة قد تسفر عن سجايا باهرة للمسرحية ، ربما أضاعتها علينا إخراجات أخرى . وليست الأمثلة على ذلك بعسيرة ، وهاهى ذى مسرحية شيكسبير ترويض المتمردة Taming of the Shrew التى إذا أخرجتها فرقة مساهمة عادية ، فى ملابس عادية من عصر إليزابث . وديكورات عادية ، لم تكن إلا عملا كئيباً لا روح فيه ولا إلهام . . . فتوصيلات الديكورات وأربطتها لا تفتأ (تُزَيِّق وتُطَقْطِق) بطريقة كريهة ؛ والنكات لا تجد لها موقعاً فى النفس ؛ وروح المسرحية كله يمضى رتيبا مملا .. ثم قارن هذا بإخراج آخر ، كإخراج السير بارى جاكسون Sir Barry jackson الذى قدمه فى مسرح الكورت سنة ١٩٢٨ والذى قام فيه

---

(1) A Course of Dramatic Art & Literature ترجمة جون بلاك (١٨٤٠) ص ٣٣

المستر سكوت سندرلاند بدور بتريشيو فأداه أداء فذا ؛ إن مجرد استعمال الملابس الحديثة لم يكن وحده هو الذى بعث الحياة فى المسرحية . لقد تلاشت الشكوة القديمة تماماً ، وأخذت الشكات معانى جديدة ، وبدلا من أن يكون بتريشيو وكيت مجرد ممثلين يتفوهان فى بلادة بكلمات معينة لا يؤمنان بها ، تراهما قد أصبحا شخصيتين ممتعتين ، طاغيتين . وهذا يصدق بالطبع على جميع الروايات . وهملت ، كما يؤديه فى الوقت الحاضر مستر هنرى إينلى H.Ainley ، أو مستر چون جيلجود J.Gielgud ، أو الهر مواسى H. Moissi شىء مختلف اختلافاً كلياً . . . ، شىء بعيد تماماً من أن ينقطع عن الرواية انقطاعاً يناقض روحها ، إن كلا منهم يعطيك شيئاً جديداً ، شيئاً لم يسبقه إليه أحد فى تمثيله للدور . ولهذا كان الطابع الذى ينطبع به الجمهور فى كل من الإخراجات الثلاثة يختلف اختلافاً لطيفاً ، وإن يكن اختلافاً مادياً ، فى سمته العاطفية . فإذا كانت إخراجات رواية واحدة تختلف على هذه الصورة ، فأين إذن نلتمس أسس النقد المسرحى ؟ هل يجوز لنا أن نقول إن مسرحية ترويض المتمردة هى فعلا رواية كئيبة ؛ أو أنها طرفة بارعة من طرف الملهاة ؟ وهل يجوز لنا أن نرى فى هملت شيئاً مبهماً فى قوته ، أو شيئاً صارماً مباشراً فى جاذبيته لنا ، بوصفه حادثاً محزناً كأنه وقع اليوم ؛ أو بوصفه شيئاً مفعماً بالأشجان والدموع ؟

ولعل من الخير ، قبل أن نحاول الإجابة على هذا السؤال ، أن نمعن النظر لحظة فيما قيل فى هذا الموضوع ، حتى نضع الآراء المتضاربة ، كما كان شأنها ، أحدها إزاء الآخر . ومن حق موليير أن يجىء فى المقدمة ، بوصفه كاتباً مسرحياً زاول مهنة الكتابة ، كما زاول التمثيل . وموليير بلا شك هو الذى يتكلم بلسان دورانت فى ملهاته « نقد مدرسة النساء La Critique de l' école des femmes » حينما يقول دورانت :

« وبوجه الإجمال يمكننى أن أعتمد اعتماداً عظيما على تهليل الاستحسان

الصادر من المقاعد الخلفية[1] ، وذلك ، لأننى أجد بين الذين يجلسون ثمة كثيرين ممن يستطيعون الحكم على المسرحية وفقاً للقواعد المصطلح عليها ، بينما يحكم عليها آخرون كما ينبغى أن يكون الحكم . فهم يسمحون لأنفسهم بأن يسترشدوا بالظروف ، وهم لا يتعصبون تعصباً أعمى ، ولا يحول التأدب ، والتهذيب المضحك ، بينهم وبين الحكم الصادق[2] » .

ويذهب فاركهار Farquhar إلى نفس ما ذهب إليه موابير . وقد وجد فاركهار أن « قواعد الملهاة الإنجليزية لا تلتمس فى قانون أرسطو ومن يلفون لفه ، لكنها تلتمس فى صفوف المتفرجين بالصالة ، وفى البناوير ، وفى أعلى التياترو[3] » . ويرى كاستلفترو هذا الرأى أيضا ، فهو يجعل الـ : Moltitudine rozza أو جمهور النظارة موضع ثقته . وهنا إذن ، يكون ضجيج الاستحسان الصادر من الجمهور مقياسا لنجاح الرواية .

أما ما يرد به الطرف الآخر فإليك به كما عبر عنه ألكسندر ديماس الإبن فى نقده للكاتب سكريب Scribe :

« لم يحاول السيد سكريب أن يكتب ملاهى ، إن همه لم يكن إلا مجرد الكتابة للمسرح ، فلم تكن به أى رغبة فى تثقيف الناس ، أو تهذيب أخلاقهم ، أو هدايتهم إلى الطريق المستقيم ؛ إن كل ما أراده هو تسليتهم . إنه لم يشغل نفسه مطلقاً بهذا المجد الذى يهبه الخلود لأسماء الهالكين . . . لقد كان بحسبه هذا النجاح الذى أكسبه الشهرة بين الأحياء ، وهذا الإنتاج الخصب الذى ساق إليه المغانم . لقد كان مشعوذاً من الطراز الأول ، مهرجا عجيبا ! لقد كان يعرض عليك وضعا من الأوضاع فيظل يتلاعب به كما يتلاعب الحاوى بكرته التى يرسلها من حوله . . .

---

(١) Pit والمقصود مقاعد الصالة (د)

(٢) ارجع إلى أصل الملهاة .

(٣) A Discourse upon Comedy (١٧٠١) .

فهو طورا يبكيك وطورا يضحكك .. ثم إذا هو يثير فيك الرعب . . . وذلك كله فى فصلين أو ثلاثة فصول . . . أو فى خمسة . . . وهو ما يزال يخفى عقدة الوضع حتى قرب الختام . لقد كانت هذه طريقته دائماً ... ولم يكن لديه ما يقول ! » .

وهذا يؤدى بنا إلى القول : إن سكريب ظفر بإعجاب الجمهور فى المسرح ، إلا أن رواياته لم تكن روايات جيدة . فكيف نوفق بين هاتين الفكرتين المتعارضتين ؟

لا خلاف فى صعوبة الوصول إلى جواب مناسب لهذه المشكلة . غير أننا نستطيع أن ندلى بالجواب التالى كخطة صالحة لتناول هذا الموضوع . فطالما أن المسرحية مسرحية ، لأن المقصود منها هو إظهارها على المسرح . فلا خفاء فى أن الناحية المسرحية البحتة هى الناحية التى لها الحق الأول فى استرعاء أنظارنا ، ولا شك فى أن كون هملت وعطيل روايتين ناجحتين من الناحيــــة المسرحية هو الذى جعلهما قبل أى شىء آخر مسرحيتين جيدتين ، وبمعنى آخر إن ما نجده فى تطور موضوعهما ، وفى تصوير شخصياتهما من تلك المهارة المحققة هو الذى يجعلهما صالحتين صلاحية عجيبة للتمثيل المسرحى . والحق أن هاتين الروايتين مهما مثلتا تمثيلا رديئاً ، فلسوف يجتذبان أرباب المسارح إلى حد ما إلى تمثيلهما بمسارحهم ، وليس ذلك بالضرورة لجمال حوارهما ، لأن هذا ربما قضى عليه الممثلون الرديئون قضاء مبرما ، ولكن بسبب بنائهما المسرحى نفسه ، وبسبب علاج الموضوع فى ذاته ، على أن من الناس من يفضل الذهاب إلى مسرح تعرض فيه هملت عرضاً رديئاً على الذهاب إلى مسرح آخر ليشهد فيه عرضاً حسناً لمسرحية مكتوبة كتابة خبيثة ، فى أسلوب يعوزه الفن الأدبى ، بقلم زيد من الناس ، ففى الحالة الأولى سيلاحظ المتفرج أن الإخراج كله إخراج غير مرضٍ ، أما فى الثانية ، فإن مهارة الممثلين التى تطابق أصول

الفن ، يهيء المتفرج وحدة (من التمثيل) لا شأن لها بالرواية نفسها التى يقومون بتمثيلها . وفى عرض للملهاة من الملاهى الفنية الارتجالية (Commedia dell'art) [١] ، نلاحظ أن القطعة الحقيقية التى يقومون بتمثيلها فوق المسرح لابد أنها كانت قطعة بالغة السخف فى مبدأ الأمر ، وذلك إذا حكمنا عليها بما لا يزال موجوداً من نصها الحالى ، إلا أن الذين عاصروا هذا اللون من المسرحيات يبدون متفقين على أن عروض بعض الفرق التى كانت تقوم بتمثيلها كانت تصل إلى الذروة من المهارة الفنية . وهذه الإشارة إلى الملهاة الفنية المرتجلة تذكرنا بشىء آخر . فلم تكن الفرق الإيطالية الصرفة التى تمثل هـــذا اللون فى القرن السادس عشر تعرف لها مؤلفين ، لأن الحوار ، كله أو جله ، كان حواراً مرتجلا ، ويأتى به الممثلون عفو الخاطر ... وعلى هذا نكون أمام مسرح لم يظهر فيه كاتب مسرحى مسرح لا يجد فيه النقد المسرحى مادة يمارس عليها مهاراته الفنية . على أن استمرار هـــذه الملهاة الفنية الارتجالية سنوات طويلة واستمرارها كأشد ألوان المسرحيات شيوعا فى إيطاليا من حيث المهارة فى العرض المسرحى ، قد يقوم دليلا على أن العرض المسرحى هو ، مهما سقنا من أقوال ، من الأهمية الكبرى بمكان عظيم .

على أننا نجد ما يرد به على هذا ... فبينما نرى عدداً من المسرحيات التى كانت رائجة السوق فى زمانها قد تلاشت ، ولن تقوم لها قائمة ، وأن الملاهى الفنية المرتجلة إن هى الآن إلا ظلال وأحلام ، بينما نرى ذلك ... نجد أن ثمة روايات مثـــل أوديب الملك ، وهاملت ، وعطيل ، لا تزال لها منزلتها كروائع باقية على وجه الزمان تلهم العاملين بالمسرح ، وتحفزهم إلى إخراجات

---

(١) الكوميديا الفنية أو الكوميديا الارتجالية اختراع إيطالى فشا فى القرن السادس عشر وكان يقوم على ارتجال الممثلين الحوار الذى لم يكن مكتوبا فى معظم الأحوال — كما كان كل اعتماده على المناظر الخلابة (د) .

جديدة لها ، حقبة من الزمن بعد حقبة ، ولا موضع للتساؤل فى أن أقوى جوانب هذه الروايات هو جانب الشعر فيها — بالمعنى العام لكلمة الشعر التى تنطبق على جميع ألوان الكتابة ذات النظام البنائى ، فهذا الشعر هو الذى حافظ على بقاء تلك الروايات كمخلوقات حية طوال تلك السنين ، من الوقت الذى كتبت فيه ، حتى زماننا هذا . على أنه قد يكون من الخطأ أن نتكلم عن مجرد قوتها الشعرية ، فقوة الشعر فى هاملت أو عطيل لا تبلغ قوة الشعر فى الفردوس المفقود أو فى الكوميديا الإلهية ، فالشعر هو الذى يوافق الاحتياجات المسرحية ، وسيظل دائماً صالحاً لإسعاف المسرح بهذه الحاجيات ، وفى وسعنا أن نجمل القول فى هذا فنقول : إن شيكسبير المؤلف يجد ، أو يبتكر عقدة مسرحية بارعة — تدور حول ذلك الأمير الدنمركى الذى ينشد الانتقام ممن قتلوا أباه ؛ وهو يؤلف من هذا الموضوع إطاراً لـ(سناريو) لا يقل براعة عن الموضوع ، ثم هو يصمم المواقف أو الأوضاع Situations بحيث تكون أوضاعا مثيرة مؤثرة ؛ وهو يدبر مناسبات دخول الممثلين وخروجهم بما أوتى من معرفة فى صنعة المسرح . فلو أن مثل هذا الـ (سناريو) وقع فى يد فرقة من فرق الملهاة الفنية المرتجلة لراح الممثل الذى يقوم بتمثيل دور هملت يرتجل عبارات دوره ؛ فإذا كان ممثلا موهوباً كان عسياً أن يجد كلمات أصلح وأكثر استحقاقا للذكر ، وأشد تمييزاً مما يستطيع أن يقوله ممثل آخر أقل موهبة فى مثل هـذا النوع الخاص من المسرحيات التى تفتقر إلى المهارات الفنية الفذة . أما الذى كان يصنعه شيكسبير فهو أنه كان يضع نفسه فى مركز أحسن الممثلين الذين من هذا النوع ، وأغزرهم موهبة وأشدهم إلهاما ، ليكتب له أبرع وأرشق ألوان الحوار الذى كان يمكن أن يصل إليه تصوره . وفى وسعنا أن نقول إن هذا هو ما نعنيه بالشعر المسرحى الكامل . إنه بصراحة هو هذا الشعر الملهم الذى يأتى على البديهة . فيتلقفه الفنان فى الصورة التى

يخطر بها على البال ثم يكسبه سمة الخلود . وحينما نسمع ممثلا يتحدث عن دور « جيد » فهو لا يعنى دائماً دوراً « دسماً » بل هو يعنى فى أكثر الأحيان الدور الذى تجد كل كلمة وكل عبارة من حواره صداها فى الآذان . ومثل ذلك « الحوار الجيد » فهو لا يعنى به بأى حال من الأحوال الحوار ذا الصبغة الشعرية ، بل هو يعنى به اللغة المسرحية التى تأتى تابعة للشخصية ، والتى تكون مناسبة بصورة بارزة للنطق بهامن فوق خشبة المسرح . والكاتب المسرحى الكامل هو الذى لا يستطيع أن يضع نفسه موضع عدد من الشخصيات الحية فحسب ، بل موضع فرقة من الممثلين لكل فرد من أفرادها دوره المعين فى الرواية التى يكتبها ؛ ثم تكون له فى الوقت نفسه القدرة على كبح جماح شخصيته هو من التدخل فى حوار يجب أن يكون حوار أشخاص آخرين . وقد تجد فى مسرحية من المسرحيات كل ما تشتهى من الشعر ، وكل ما تشتهى من الروعة الغنائية الصرفة ، إلا أن هذا الشعر يجب ألا يبدو كأنه كلام شعرى قاله شخص واحد ، كما يجب أن يأتى تبعا للحاجيات الجوهرية التى لا بد منها للأداء المسرحى .

فبمثل هذه الطريقة التى ذكرنا يجب أن تكون نظرتنا إلى المسرحيات ، وبمثل هذه الطريقة يجب أن تصدر أحكامنا على محاسن هذه المسرحيات ومعايبها ؛ وشيكسبير وموليير فنانان ناضجان فى عالم التأليف المسرحى بسبب قوتهما فى هذه النواحى . وفى أيامنا هذه نجد أن برنردشو له هذه الموهبة نفسها فى إرسال حواره البديهى المرتبط فى جوهره بالدور الذى يؤديه الممثل . . . وهؤلاء أساتذة فى هذا الفن ، وبالموازنة بينهم وبين غيرهم يمكننا إدراك نواحى الضعف فى كثير من الكتاب المسرحيين .

مشكلة المغزى الخلقى :

على أننا حتى لو انتهينا إلى شىء من الاتفاق على هذه الأمور ، نجد

أمامنا مشاكل أخرى لم نتناولها بعد . ولعل أشد هذه المشكلات تعقيداً هي مشكلة « المغزى الأدبي » (الأخلاقي) . فنحن عندما نشاهد عرضاً لمسرحية Charley's Aunt فإننا نضحك من صميم قلوبنا ، وننصرف بعد العرض مسرورين بما ظفرنا به من هذه السهرة الممتعة . ثم نحن حينما نذهب لنشهد إخراجاً لهملت أو النسوة الطروادیات أو الأشباح ، بل حينما نذهب لمشاهدة ملهاة من قبيل فولبون أو كاره البشر فإننا ننصرف وفي نفوسنا شيء ... لقد أصبحت نظرتنا للحياة أشد عمقاً . . . لقد أعطانا الكاتب المسرحي ، والممثلون ، أكثر من مجرد سهرة ممتعة والسؤال الذي يجب أن نوجهه إلى أنفسنا هنا هو : هل ننتظر من عرض مسرحي لطيف هذا الشيء الذي هو أكثر من مجرد سهرة ممتعة ، أو أن الإمتاع يجب أن يكون الهدف الوحيد للمسرح ، والغرض الوحيد المنشود منه ؟

وثمة من يمكن أن يجيبوا على هذا السؤال بقولهم إن ما قد يطلق عليه البعض الـ « المغزى الأدبي » ، إذا توخينا السهولة في التعبير ، لا داعي إليه على الإطلاق في المسرحية . ولقد كان أوجيبه ممن يذهبون هذا المذهب ، وكان يقول إن « الشعر المسرحي لا غرض منه إلا المتعة والتسلية فحسب » ؛ وواضح أن هذا هو رأى موليير الذي كان يسأل بلسان دورانت « عما إذا كان قانون القوانين كلها هو ألا نبعث السرور في قلب أحد ، وأن الرواية التي حققت هذه الغاية هي رواية لم يتبع فيها الكاتب طريقة جيدة [1] » .. على أن نقاداً بعد نقاد ، في طويل الأزمان والآباد ، قد طفقوا يرددون الرأي القائل بأن « الإمتاع والتهذيب » هما الهدفان التوءمان للكاتب المسرحي . وقد تضمنت نظرية أرسطو المشهورة في « التطهير » غرضاً عمليا معيناً : وأكد إيليوس دوناتوس أن « الملهاة هي حكاية تتناول مختلف العادات

---

(١) المنظر ٧ — الفصل .

والخلال التي جرى عليها الناس في حياتهم العامة والخاصة ، والتي نستطيع على ضوئها أن نتعلم ما هو نافع لنا ، وما يجب أن نجتنبه[1] » . وقد ذهب السير فيليب سدني إلى أننا « نرى في الملهاة الرذائل الدنيئة عارية أمامنا ، وفي المأساة نرى الشرور الغليظة ، التي تكشف لنا عن التباس حال هذه الدنيا ، وعلى أي أسس واهية بنيت هذه العروش المذهبة[2] » . . . وهذا بيير كورني ، الذي يصرح بأن « هدف المسرحية هو بصراحة تقديم المتعة للمتفرجين ، ثم يعود فيقرر أن ثمة لوناً ما من ألوان المغزى الأدبي تشتمل عليه تلك المتعة التي تقدمها للجمهور على هذا النحو[3] . أما المثل الأعلى للمسرح عند جولدوني فهو أن يكون مدرسة للتهذيب »[4] ، بينما يأخذ لسنج ، دون مناقشة ، بالرأي السائد الذي يقول :

« إن الملهاة تهذب النفوس عن طريق الضحك ، وليس عن طريق السخرية ؛ وليست تلك الرذائل بالذات هي التي تثير الضحك ، بل ليس هؤلاء الأشخاص الذين تُعرض لنا في ذواتهم تلك الرذائل المضحكة ؛ وأهميتها الحقيقية العامة تنحصر في الضحك نفسه ، وفي تمرين قدرتنا على التذاذ الأشياء المضحكة ، والتلذذ بها في الحال وبسرعة في أي حالة من حالاتنا النفسية وفي أي صورة من صورها ، وفي أي خليط كائناً ما كان من الشر والخير . ومهما تعقدت الأمور وحزبت الأخطار »[5] .

إن المغزى الأدبي لا يلتمس في المقاييس الأخلاقية : « إنني لا أقول إن الشاعر المسرحي يخطىء إذا رتب موضوعه بحيث يمكن أن يصلح

(١) Excerpta de Comoedia

(٢) An Apologie for Poetrie ص ٤٥

(٣) Discours de L'utilité et des parties du poème dramatique (1660)

(٤) Memoires ١٧٨٧

(٥) Hamburgische Dramaturgie

لتأكيد أو تأييد حقيقة أخلاقية عظمى . غير أنى يجب أن أقول إن هذا الترتيب للموضوع ليس ضرورياً على التحقيق ، وإنه لا بأس من أن يكون ثمة روايات من أكمل الروايات وأحسنها تهذيباً للنفوس دون أن يكون لها غرض بذاته تهدف إليه ، وأننا نخطىء حينما نروح نلتمس الفكرة النهائية الأخلاقية التى نفترض وجودها فى نهاية كل مأساة من مآسى القدامى ، كأنما هى التى تقوم فى نظارنا مقام المأساة كلها [1] » .

وكان الهدف الذى يهدف إليه بن جونسون من كتابة المسرحية هو أن « يمتع ويعلم »[2] . ومن رأى دريدن أن « الغاية العامة من جميع ألوان الشعر هى التهذيب بطريقة [3] ممتعة » أما فاركهار فكان يؤمن بأن « الملهاة ليست أكثر من قصة يسوقها القصاص فى إطار شائق [4] . ويرويها رواية خلابة بوصفها أداة مستحسنة للنصح أو الزجر » .

ولا نملك هنا إلا أن نسلم بأن ما ذهب إليه لسنج بصدد المقاييس الأخلاقية هو حق فى جوهره وعلى الدوام . ومسرحية مثل « الأشباح » يمكن أن يكون إبسن قد قصد بها ، عامداً ، الدعوة إلى موضوع معين ؛ إلا أن المؤكد الذى لا شك فيه هو أن معظم روائع المسرحيات الفنية لم يكتبها أصحابها وهم يستهدفون فيها هدفاً معيناً . ومما يمكن التسليم به أيضاً أن هدف الكاتب المسرحى المتوسط فى الملهاة هو إثارة الضحك دون أن يقصد أى مغزى أدبى ؛ فعندما كتب كونجريف ملهاة The Way of the World أو ويكرلى Wycherley ملهاته The Gentleman Dancing Master لم يكن أحد منهما يقصد إلا أن يجد موضوعاً مضحكا يمكن أن يكون

---

(١) Hamburgische Dramaturgie

(٢) Timber أو Discoveries (١٦٤١)

(٣) Essay of Dramatick poesie

(٤) A Discourse upon Comedy

مسلياً فى المسرح . وفى رأينا أن ويكرلى لم يكن يفكر على الإطلاق فى « إصلاح » هؤلاء الظرفاء الذين عادوا بعد « رحلتهم العظيمة » وهم عاجزون عن التكلم بلغتهم الأصلية ولغة آبائهم المتكودين الذين أخذوا « بالطريقة الأسبانية » فى تثقيف بناتهم . وعلى هذا فالفكرة الحقيقية فى وجود هدف تهذيبى ليست مما نقصد إليه عادة فى المسرحية ، وإن كان هذا لا يمنع كاتباً فردياً من كتابة مسرحية مؤثرة حول وجهة من وجهات النظر الخاصة عن الحياة ، أو عن مبحث ما من نوع معين . على أن هذا لا يعنى أن « المغزى الأدبى » هو شىء دخيل تماماً على المسرحية . ولقد قال جيته : « إنه إذا كان لشاعر روح عالية كروح سوفوكلس ، كان لتأثيره دائماً مغزى أدبى ، مهما حاول أن يصنع [1] » ولعل قول جيته فى ذلك هو جُمَّاع الحقيقة .

صياغة المسرحية :

إذا حاولنا أن نضع أسساً مضمونة لكى نقدر بها تقديراً دقيقاً روائع مسرحيات معينة ، فليس يخفى ألا بد من إمعان النظر فيما قد نطلق عليه اسم « صياغة » المسرحية . . . (وبالأحرى طريقة كتابتها من وجهة النظر الفنية) . وهى الصياغة التى تشتمل على جميع الوسائل المباحة للكاتب المسرحى للتعبير عن أفكاره ؛ وهذا موضوع بالغ السعة حتى لا يمكن إلا أن نمر به مراً سريعاً هنا ، وإن كنا لا نرى مندوحة من أن نضع بين يدى القارىء بضعة اقتراحات ليقوم هو ببحثها بتوسع فيما بعد . وفى وسعنا أن نصف عمل الكاتب المسرحى فنقول إنه هو إمداد الممثلين بهذا النوع من الحوار الذى يساعدهم بصورة دقيقة على تمثيل أدوارهم ، وفى الوقت

---

(١) Conversations of Goethe with Eckermann & Sore (أول س ٢٧٢ — ٧٣) .

نفسه ، على تكوين الانسجام التام فيما بينهم بوصفهم مجموعة . وعلى هذا فحينما يشرع الكاتب المسرحى فى عمله ، فلا مناص له من أن يحدد ، بادىء الرأى ، الأمور الثلاثة الآتية :

١ — الموضوع الذى سوف يتناوله . ٢ — الشخصيات التى سوف يعرض بواسطتها هذا الموضوع . ٣ — الوسيط (وبالأحرى الحوار الحقيق) الذى تعبر به هذه الشخصيات فى عرضها ذاك الموضوع .

وهذا الترتيب يتفق والترتيب الذى بيّنه أرسطو فى كتابه « الشعر » فهو يرى أن العناصر اللازمة لعمل المسرحية تتألف من : ١ — الخرافة . ٢ — الشخصيات (الأخلاق) . ٣ — الكلام المنطوق (أى الحوار أو المقولة) . ٤ — الفكرة . ٥ — المنظر . ٦ — الموسيقى [1] . وهو يقول بطريقة جازمة إن :

« أهم هذه الأجزاء جميعاً هو ربط الحوادث incidents . . . لأن المأساة ليست محاكاة للناس ، بل هى محاكاة لأحداث تجرى فى الحياة — أو قل محاكاة للحياة . والحياة تتضمن الأحداث ، وغايتها أحداث من نوع معين ، لا كيف معين . وأخلاق الناس هى التى تعيّن كيفهم . إلا أن أفعالهم هى التى تجعلهم سعداء أوغير سعداء . ولهذا كانت المأساة لا تحاكى الأحداث بغرض محاكاة الأخلاق ، لكنها بمحاكاة الأحداث تكون بالطبع قد تضمنت محاكاة الأخلاق . من أجل هذا كانت الأحداث (أو قل الأفعال) والموضوع هما غاية المأساة ، والغاية ذات أهمية قصوى » . وإذا نحن لذنا بأذيال المنطق ، وجدنا أن هذا الرأى يحتوى الحقيقة المطلقة . فطالما أن المسرحية هى فن رواية القصة عن طريق الحوار فلا يمكن أن توجد مسرحية دون أن تحتوى موضوعاً ما مهما يكن موضوعاً ضئيلا . حتى فى

(١) ترجمها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى فى (فن الشعر ص ٢٠) كما يلى : الخرافة و (الأخلاق) والمقولة والفكر والمنظر المسرحى والنشيد . والشخصيات والأخلاق بمعنى فى المسرحية ؛ والموسيقى تجمع بين الموسيقى والأناشيد (الكورس) (د)

الروايات التى لا نكاد نرى فيها حركة : مثل رواية Les Aveugles (العميان) للكاتب مترلنك ، نرانا نجد فيها موضوعا ... قصة قد تكون سخيفة ، إلا أنها مع ذاك تكوّن المنبع ، أو الأساس الذى يحدّد لنا الشخصيات — على أننا نواجه هنا فجأة ، صعوبة فى تقدير المسرحية . فقد يكون الموضوع هو الدافع الأصلى الذى يتحكم بطبيعته فى جميع الأجزاء المتشابكة التى تتألف منها المسرحية ، بينما هو قليل القيمة فى ذاته . لقد كان شعراء المآسى اليونانيون يستخدمون فى كتابة مآسيهم مجرد قصص خرافية مبتذلة . وكان شيكسبير يستخلص قصص مسرحياته بيده الصناع البارعة من أسفار متناثرة من القصص الإيطالى ، أو من المسرحيات التى سبقه أسلافه إلى كتابتها . وبتحليل موضوعات هؤلاء الكتاب الكبار سرعان ما يتكشف لنا أنها لم تكن إلا مجرد هيكل — أو إطار نسجوا عليه هذا البُرْدَ العبقرى الذى هو من ابتكارهم المحض . إن أعظم ما يثير الاهتمام فى هملت آت من ناحية شخصية بطلها هملت وخلقه وأقواله . والذى يجعل ملهاة حلم منتصف ليلة صيف ملهاة لا تُنسى هو جوُّها ، والشذى اللطيف الذى يعبق به شعرها المتفتح كأزهار الربيع ، وعالمها العبقرى وجميع ما يفيض به من سحر . والصعوبة هنا هى بالطبع إحدى الصعوبات التى ينفرد بها فن المسرحية نفسه ، ولهذا يجب أن ننتهى بسرعة إلى قرار ما فى شأنه ، قبل أن يدور فى خلدنا الوصول إلى أسس متينة لتقديراتنا فى عالم النقد . فالمسرحية هى شىء مكتوب للمسرح ؛ والمسرح مكان يقصده الناس ليشاهدوا وليسمعوا ، وعليه ، فالحركة الجسمانية لهذا السبب شىء لا غنى عنه على الإطلاق فوق المسرح ، والذى يمعن النظر فى تلك المسرحيات التى يأخذ فيها كتابها بمبدأ الحركة الجسمانية فى أشد صورها صراحة يجد أنها قمينة بأن تكون أحب الروايات إلى قلوب الشعب . وموضع الجاذبية فى الميلودرامة والمهازل هو بالضبط أنها تستعمل الأمور المادية الصرفة

أستعمالا حراً وفى غير حياء . ولعلنا نلاحظ أن المبالغة فى استعمال (مناظر القتال ودق الطبول) أو على « المزاح الثقيل المليء بالتهريج » يصرف انتباهنا عما هو أسمى من النواحى الرفيعة الأخرى فى الرواية ، ومع ذلك فإننا نلاحظ أيضاً أن بعض كبار الكتاب المسرحيين ، أولئك الذين خلقوا لينتظموا لهذه المهنة ، كانوا يميلون دائماً إلى إحناء رؤوسهم لمشيئة المسرح فى هذه الناحية . ولقد ذهب بعضهم إلى أن الأساس الذى تقوم عليه مسرحيات شيكسبير هو الميلودرامة ، وهذا رأى لا غبار عليه[1]، كما أنه لا غبار على رأى القائلين بأن ملاهى شيكسبير لا ينقصها عنصر المهزلة — فهذا رأس الحمار الذى يبدو فيه بطلم Bottom ، وفولستاف الذى كان يتخلع فى سبت الغسيل ، وما لفوليو الذى كان يربط جوربيه (بالمقلوب) ، فهذه الأحـــداث كلها تعتمد على المهزلة فى مادة إضحاكها . . . وهذا نفسه ينطبق على مسرحيات شو ، ففى كل رواية من رواياته تقريباً يوجد ما ينهض دليلا على أنه يتعمد استعمال الحيل التى يقصد بها أن تغازل العيون

---

(١) هـذه مبالغة عجيبة من المؤلف وتجاهل تام الفرق بين المأساة والميلودرامة . والفرق بينهما الذى يجمع عليه النقاد المسرحيون هو أن الأحزان والفجيعة فى المأساة تنبع من الأعماق ، بينما تنبع من السطح فى الميلودرامة التى يعمد مؤلفها إلى إثارة الألم فى نفوس نظارته وقرائه بوسائل مصطنعة زائفة كقتل طفل أو إظهار وجيعة أبطاله فوق المسرح استدراراً لعطف المتفرجين ، واستفزازاً لمشاعر الرحمة والرثاء فى قلوبهم ... بينما حوادث القتل فى المأساة لا تثير من الحزن فى نفس القارىء أو المتفرج ما أثارته الحوادث السابقة أو ما أثاره موضوع المأساة نفسه قبل وقوع حادث القتل الأخير . . . فالموضوع فى المأساة هو الذى يبعث الأشجان ويستثير الفجيعة . . . بينما تبتعثها فى الميلودرامة أحداث دامية سطحية مدسوسة دساً فى الرواية ومقحمة على عقدتها إقحاما . هذا إلى أن موضوع المأساة لابد أن يتسم بالشمول والروح الانسانى العالمى . . . بينما موضوع الميلودرامة يكون موضوعاً محلياً وموقوتاً بزمن بعينه .

وهناك فروق كثيرة أخرى لا ندرى كيف غض أستاذنا المؤلف العظيم نظره عنها وهو يرسل هذا الحكم . (د)

لا المقول . فالأمور الهزلية هنا أيضاً ، وبالأحرى الأمور المادية ، تتضافر هي والأمور الكوميدية الحقة ، أي الأمور الداخلية أو الروحية . وقصارى القول ، إن كاتب المسرحية الفذ هو هذا الكاتب الذي لا يرى بأساً في الأخذ بما جرت عليه الأحوال في المسرح ، مدركا أن المسرح يتطلب كضرورة من ضروراته الأولية حكاية من الحكايات بكل ما تشتمل عليه الحكاية من مقومات ، ثم يشرع من هذه الحكاية في خلق طابع أخصب من طابعها وأعمق وأبعد أثراً ، أو طابع أكثر صرامة وحدة من الطابع الذي كان بمجرد موضوع الحكاية مستطيعاً أن يتركه في النظارة . وهذا بحث لا مندوحة من الرجوع إليه مرة أخرى. أما الآن فيجب أن نلتزم ما كنا بسبيله من الكلام عن الصياغة المجردة .. أي هذا الوجه من أوجه كتابة المسرحية الذي بدأنا بالنظر فيه ، في أول هذا الفصل .

فهذه الحكاية ... الضرورة القصوى للمسرحية ، لا بد أن يُعبّر عنها بالطبع بواسطة شخصيات تستمد خطورتها بمقدار كبير من تبعيتها للموضوع الأصلي . . أي الحكاية نفسها ؛ ولهذا كان واجباً علينا ، ونحن ننقد أي مسرحية ، ألا نعد شخصياتها ذوات منفصلة ، ولكن أجزاء من كل أكبر . ولقد كان النقاد الرومنسيون يخطئون لهذا السبب ، حين كانوا ينتزعون من مسرحيات شكسبير أشخاصاً فرديين ثم ينظرون إليهم نظرتهم إلى كائنات حية مستقلة عن الوسط الذي تعيش فيه . وقد يمكن أن تسفر مثل هذه الأبحاث عن كثير من القيمة ، إلا أنها أبحاث ليست من النقد المسرحي في شيء ، هذا النقد الذي يهتم دائماً بالرواية في مجموعها ، بوصفها أساساً للأداء في مسرح . فالشخصيات إذن تابعة للموضوع ، بمعنى أن الكاتب المسرحي يحاول ، عن طريق هذه الشخصيات ، أن يوضح موضوعا معينا ، وأن يشرحه ، وأن يلقي عليه النور . وإذا كان موضوع المسرحية موضوعا تاريخياً أمكننا أن نرى طرائق الكاتب المسرحي في أوضح

ما تكون الرؤية . فهذا شيكسبير يقرأ فى سجلات هولنشد Holinshed الوقائع الخاصة بحكم هنرى الرابع،فإذا هو يأخذ هذه الوقائع كما هى (أى الوقائع التى تتكون منها الحكاية على هذا النحو) وإذا هو يشرع فى شرحها وتحويلها إلى وقائع مسرحية بواسطة الأفكار والأقوال التى يعطيها لشخصياته بعد أن ينتقى من تلك الوقائع والشخصيات ما يتفق وما رسم فى مسرحيته . وهو الذى يتمكن بصلاحية الموضوع إذا عولج من الناحية المسرحية ، لما يرى فيه من فرصة صلاحية مصادفاته ، ومفاجئاته غير المتوقعة ، تلك المفاجئات التى رأينا ضرورتها للأداء المسرحى؛ ثم هو يضيف إلى الحقائق التى يقدمها له النص حقائق أخرى يهدف منها إلى نفس الهدف المنشود ، مصوراً لنا ذلك التباين غير المنتظر بين الحان والبلاط ، وبين فولستاف وهتسبر (Hotspur) : وعند ذلك يلقى الأضواء على الموضوع كله بالشخصية التى يضفيها على كل من أشخاص روايته . ولما تناول المستر درنك ووتر حكاية مارى ملكة سكتلنده Mary Queen of Scotland بدأ بعرض الأمور غير المتوقعة وهى يوضح لنا أوجه التباين بين الجديد والقديم ، ثم يتدرج من ذلك إلى شرح الحقائق بتحليل طبيعة الملكة المزدوجة . وحكاية روبرت براوننج وإليزابيث باريت التى وقع عليها اختيار مستر بسيير Besier تشبه اختيار حكاية الملكة مارى فى ذلك كله .. فهو فى تناوله لتلك الحكاية يعرض علينا أول ما يعرض تلك الأمور غير المتوقعة ، كما رأينا من قبل ، فإذا انتهى من ذلك شرع يفسر الحقائق المعروفة بتوضيح شخصية الوالد . ومما لا يصعب إدراكه أن الغرض التوضيحى ، وبالأحرى ، التفسيرى الذى نلمسه فى مسرحية برنردشو : سانت جوان St Joan هو من هذا القبيل .

وحينما يبتكر المؤلف حكايته ، أو يأخذ حكاية ابتكرها مؤلف آخر فهو لا يرى مفراً من استعمال هذه الطريقة نفسها . وقصة مغربى من البندقية فى تشنثيو Moor of Venice in Cinthio قصة جيدة ، إلا أن

راويها هو شخص إيطالى رواها بلسانه الدارج ، وهو لم يكسبها ذلك التأثير الخاص الذى نخلع عليه اسم « التأثير المسرحى الدرامى » حتى لو وقفنا عليه خارج المسرح . وها هو ذا شيكسبير يتلقف هذا الموضوع فيشرع فى اختيار أمثال تلك الوقائع التى تخدم غرضه ، مضيفاً إليها وقائع أخرى ، ثم إذا هو يحاول تفسير الموضوع كله بتصوير شخصيات عطيل ودزدمونه وياجو ، وذلك بطريقته الخاصة ، والظاهر أن هذه الوسيلة من وسائل التأليف المسرحى لا تفتقر إلى المبالغة فى تأكيد صلاحيتها هنا . إلا أننا كثيراً ما نجد ، ونحن نقوم بهذا الذى نسميه النقد المسرحى ، كتاباً يغفلون ذلك الجانب الخاص من جوانب هذه العملية البنائية فى تكوين المسرحية . وفضلا عن ذلك ، فنحن نكتشف هنا فرقاً طفيفاً معيناً بين القصة العادية وبين العرض المسرحى ، فقد تكون القصة الطويلة ، أو الرواية القصصية « ذات صبغة مسرحية » بطبيعتها ، إلا أنه ليس ثمة ضرورة حقيقية لأن تكون كذلك . والقصاص ليس مفروضاً عليه أن نطالبه ونلح عليه فى الطلب على الدوام بأن يفاجئنا بكل جديد ، ويصدمنا بما لا نتوقع . إن له أن يمضى بنا على هون ، ودون أن يثير فينا الانفعالات ، خلال سلسلة من الحوادث ، وبدون أن يفجر فينا كوامن الفزع فى أى فصل من الفصول ، بل دون أن يعرض علينا أى شىء من هذه الأشياء التى تصدمنا بصدمة المفاجأة ، لما نرى فيها من الغرابة ، فواضح إذن أن النقد الذى نوجهه إلى القصة الطويلة يجب أن يستند إلى مبادىء بعيدة كل البعد من المبادىء التى استقر الرأى على أنها الطرائق الصحيحة للنقد المسرحى .

وهذا يفضى بنا إلى التفكر فى أمر آخر ، فكاتب القصة ، كما مر بنا ، يرسم خطوط قصته فى المدى الذى يريده ، وعمله الحقيقى قد يشمل آلاف الصفحات ، وهو يستطيع أن يعرض فى حدود هذه الصورة الكبيرة ،

ودون أن يخشى إفساد نواحى التناسب بين أجزائها ، سلسلة بأكلها من الصور المتباعدة ، إما فى شكل أوصاف ، وإما فى صورة حوادث على هامش الموضوع . أما الكاتب المسرحى فلا يملك مثل هذه الحرية . فهو يضع نصب عينيه أن مسرحيته يجب ألا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات . وأن تعدد الشخصيات لن يشيع الاضطراب فى لوحته الصغيرة فحسب ، بل ربما أضرت بإمكان صلاحية روايته للتمثيل المسرحى ، وأن جميع الحوادث التى تأتى على هامش الموضوع محرمة على الكاتب المسرحى الذى لا يملك من الزمن إلا ما يتسع لمعالجة الموضوع الأصلى معالجة كاملة . وذلك بعكس كاتب القصة الذى يستطيع أن يمط فى قصته ، وأن يزيد فيها ما يشاء ، فى حين نرى الكاتب المسرحى مضطراً دائماً ، وبالضرورة ، إلى الإيجاز والتركيز .

ثم إن هذا ليس صحيحاً فقط من حيث عدد الشخصيات ومن حيث اختيار المواقف (الأوضاع) ، بل هو ينطبق كذلك على معالجة أمثال هذه الشخصيات التى تقرر نهائياً أنها أمر ليس منه بد ولا عنه معدى لتفسير الموضوع تفسيراً دقيقاً ، ومما لا خفاء فيه أن القصاص فى وسعه أن يزخرف ما شاء فيما يقدم لقصته من مقدمات وحوادث تمهيدية ، وفى المواقف التى يعالجها بخاصة ؛ فهو إذا كان يصور لنا رجلا فى الثلاثين من عمره مثلا ، وهو يجتاز فترة حرجة فى حياته ، فلا بأس عليه ولا حرج من أن ينفق خمسين صفحة مثلا فى التحدث إلينا عن ميلاد هذا الرجل ، وعن تعليمه ، ومعتقداته القديمة ، وأهدافه فى الحياة ، ومغامراته فى عالم الحب ، وفى عالم العمل ؛ وعن مطامعه ، وعن مرات إخفاقه . . . وقد يحدثنا عن الكتب التى قرأها ، أو عن الأشخاص الذين اتصل بهم فى المناسبات المختلفة من حياته ، ثم هو لا يرى بأسا ولا حرجا مرة أخرى فى أن يقص علينا فى تفصيل رقيق وإسهاب ، كما صنع مستر چيمس چويس

فى قصته « أوليسس » أتفه التوافه التى وقعت لهذا الرجل ، وفى فترة محددة تحديداً مقصودا من حياته . وذلك أن كاتب القصة لا يرى شيئاً مهما كان ضئيلا لا يستحق أن يكتب عنه ؛ لأنه غير مرتبط بقيود أو اصطلاحات خارجية تحد من عمله كهذه القيود التى يفرضها المسرح على كاتب المسرحية . هذا الكاتب المغلول اليد فى تقديم شخصياته . إنه مضطر ألا يرينا أشخاصه إلا لبضع دقائق فحسب من حياتهم ، ومضطر ألا يعيد على أسماعنا ما سبق أن أسمعنا إياه ، إلا أن يلمح إليه تلميحات نادرة ، وفى منتهى الغموض . إن من البديهيات المعلومة فى النقد المسرحى أن العرض الناجح هو أصعب ما يمكن أن يقوم به الكاتب المسرحى من عمله كله ، والسبب فى ذلك بالضبط هو ما يجب أن يزود به الجمهور فى أثناء هذا العرض من معلومات يقدمها إليه المؤلف بطريقة ملؤها الذوق الفنى السليم ، وهـــذا فيما يتصل بشخصيات الرواية ، مما لا غناء عنه لفهم الموضوع . والجمهور لا يمل من شىء كما يمل من أن تقدم إليه هذه المعلومات بطريق التصريح لا التلميح ، لأن هذه المعلومات تشعر المتفرجين دون وعى منهم بأن هنا قد حدث شرود من عالم الدرامة ، الذى هو الأداء المسرحى ، إلى عالم القصص العادى . وقد عبر بيير كورني عن الهدف الحقيقى تعبيراً بالغ الجلاء ، قال :

« أحب أن يشتمل الفصل الأول على الأساس الذى تقوم عليه جميع حوادث الرواية بحيث لا يسمح بذكر أى شىء آخر خلافاً لذلك . وفى كثير من الأحيان لا يقدم لنا هذا الفصل الأول كل المعلومات الضرورية التى تساعدنا على فهم الموضوع بحذافيره ، ثم إن جميع شخصيات الرواية لا تظهر فيه ، ولكن يكفى أن يُذكروا فيه ، أو أن توجه الشخصيات الموجودة على المسرح للبحث عنهم ... إن الممثل يجب أن يزود المستمع بالمعلومات ... وذلك عن طريق الانفعال الذى يثيره فيه ، وليس بمجرد سرد القصص على أذنيه » .

فالعمل الشاق المطلوب من المؤلف أن يقوم به هو أن يزود هذه الطبقة المتنورة من جمهور النظارة بالمعلومات ، وهو متجه فى معظم الأحيان إلى عواطفهم اتجاها مباشرا .

إن العرض الفقير ، كهذا الذى نراه فى مسرحية العاصفة ، يبعث الملل فى النفس لسبب بسيط ، هو شروده عن الطرق الفنية أو الطرق الصحيحة التى تلائم الصورة المسرحية . فالمعلومات فى العرض الجيد تصل إلى الجمهور عن طريق التلميح والإلماع ، ومن ثمة يكون وصولها إليه من داخل الموضوع نفسه . ولنرجع إلى الفصل الأول من هملت لكى نوضح ما نقول . فهذا التحدى المفاجىء الذى قام به الحارس برناردو ، وهذا الحديث المهلهل الذى تلا ذلك ، ثم لا تكون إلا سطور قليلة حتى نعلم فى غير مشقة أن الذى أمامنا أبراج قصر ملكى ، وأننا فى منتصف الليل ، وأن البرد يبرأ الأجسام ، وأن القائمين بالحراسة يتغشاهم شىء من الغم ؛ ولا يكاد الذى سمعناه يتجاوز الأسطر العشرة منذ افتتاح الرواية ، حينما يدخل هوريشيو ومارسيللوس . فإذا هما يقدمان إلينا جزءاً مادياً آخر من الموضوع ، وفى «الوقت الذى تنتهى فيه مواقف التحدى ، يكون المتفرجون قد عرفوا أن هذا القصر الملكى فى دنمركة ، وأن الغم الذى يتغشى هؤلاء الحراس يرجع إلى هذه الإطافات التى يقوم بها أحد الأشباح حول القصر . . . وهكذا يستولى المؤلف على مشاعرنا فلا يسمح بأن يزايلنا اهتمامنا لحظة واحدة ، لأن الشبح لا يلبث أن يظهر حالا ، وفى أثناء الربكة التى تلى ذلك نعلم بطريقة طبيعية مسرحية أيضا ، أن هوريشيو هو رئيس هؤلاء الحراس ، وأنه طالب علم ، وأنه هو نفسه ، وهو الشخص الذى يتشكك فى تلك القصة التى مدارها ذاك الشبح ، يتبين فى ذلك الطيف الخارق للطبيعة ، الماثل أمامه ، سيماء ملك جليل ، حديث الوفاة . حقيقة إننا نلاحظ أن تألق العرض يغشاه هنا بعض الملال

بسبب طول ذاك الحديث الذى يلقيه هوريشيو حول تلك الأحداث التاريخية . إلا أننا ، بعد أن داخلتنا تلك الإثارة على هذا النحو ، وبالأحرى ، بعد أن أصابتنا تلك السلسلة المسرحية من الصدمات ، نرانا على استعداد ، لمدة لحظة ، لأن نستمع إلى قصته الأكثر هدوءاً ، والأقل انفعالا . فلو أن موضوع هملت كان يقصه علينا كاتب قصة ، لكان فى وسعه أن يزيد من معلوماتنا ، لا عن الحوادث فحسب ، بل عن الأشخاص التى تتضمنها هـــذه الحوادث أيضاً . أما شيكسبير ، الشاعر المسرحى ، فلا مندوحة له من أن يقتصر على هذه التفصيلات القليلة التى لا غنى عنها على الإطلاق .

وعلى هذا ، فنى تقدير قيمة الصنعة فى أية مسرحية ، يجب أن نأخذ فى اعتبارنا موضوع بنائها الفنى ، وأن نسأل أنفسنا عن مدى ما أوتى هذا الكاتب المتميز فى رسم الصورة الأساسية التى لابد منها لروايته ، وإلى أى حد بلغت هذه الصورة الأساسية من التطابق ، والامتزاج البارع بالموضوع الأصلى الذى يمثل أمامنا ؟ ويجب علينا فى الوقت نفسه أن نشرك معلوماتنا عن الأحوال المسرحية فى تقدير الرواية ، وذلك لأن هذه الأحوال التى تتبدل من جيل إلى جيل ، تواجه الكاتب المسرحى بمشاكل والتزامات مختلفة . وفى المسارح التى كانت المناظر تبلغ فيها غايتها من السذاجة ، كالمسارح الإنجليزية فى عهد إليزابث ، كانت الحاجة تدعو إلى الإسهاب فى وصف مكان المشهد وصفاً دقيقاً محكما . وهذا الوصف لا يجد له ما يبرره فى المسارح الحديثة . حيث يستطيع مصمم المناظر أن يمدنا بالمنظر المناسب للمكان الذى تجرى فيه الحوادث . وهكذا نجد أن الروايات الرومنسية التى أدخل فيها شعراؤها أوصافاً لأماكن الحوادث ، تقليداً لشيكسبير ، يشوهها هذا العنصر الدخيل كما يشوه روايات شيكسبير لعدم الحاجة إليه اليوم ، وإن كانت الحاجة إليه ماسة فى عهد إليزابث ،

لأنه لو لم يكن موجوداً لكان الناس عرضة للشك فى المكان الذى يجرى فيه الموضوع . على أن المشكلات التى تواجه الكاتب المسرحى اليوم هى مشكلات أساسية كتلك المشكلات نفسها التى كانت تواجه من سبقوه فى سنة ١٦٠٠ . فقد يكتب برنردشو للجمهور القارىء توجيهات مسرحية مطولة ، ليقول لهم ، إذا أراد ، ماذا قرأ بطل روايته فى الأسبوع قبل الماضى ، أو ليشرح لهم النكتة التى نشرتها مجلة الأراجوز (بنش Punch) تلك النكتة التى قهقه بسببها يوم الجمعة (١) أو ذاكراً لهم ما صنعه هذا البطل من استنساخ قائمة طعام أمس . أما المسرحية ، من حيث هى مسرحية ، فلا شأن لها فى قليل أو كثير بهذه التوجيهات . . . إنها بالنسبة إليها كأنها لم تكتب . إن الكاتب المسرحى لا يستطيع أن ينقل حكايته إلى الجمهور المحتشد فى المسرح إلا بواسطة الحوار ، وبواسطة الحوار فحسب ، كما ينطلق من أفواه الممثلين .

وإذا كان الإخبار عن الحوادث السابقة بهذه الدرجة من الصعوبة ، فقد يكون الإيحاء بالحوادث التى تتخلل الموضوع فى أثناء تكشف الرواية ورفع الغطاء عنها أشد صعوبة . والمسرحية تنقسم عادة إلى أقسام عدة نسميها فصولا أو مشاهد ... وكل فصل هو جزء من الكل ، إلا أنه مع ذلك مستقل محدد المعالم ، بماله من نقطة ابتـــداء تسبقها استراحة ، ونقطة انتهاء . والكاتب المسرحى ليس مطالباً فحسب بأن يضمن لمسرحيته وحدة تقوم على المهارة والذوق الفنى ، وتتركب من بداية ووسط ونهاية ، وذلك فى كل فصل من فصولها ، ثم المحافظة على أن يظل هذا الفصل مع ذلك تابعاً ، وجزءاً من مشروع الرواية كلها ، بل يجب عليه أن يلمع فى حواره بإيحاءات تربط فى الحال أى فصل من فصولها بالفصل الذى سبقه . ومما قد تكون له فائدته إيراد مثال مادى خاص ، ومقارنته بما يقال فى مثله من سرد قصصى لتصرف من التصرفات . ولا بأس من الاستشهاد لما نعنيه

بمأساة ماكبث . ففى المشهد الأول نرى الساحرات وتتوقع حضور ماكبث إلى المرج المقفر . والمشهد الثانى عبارة عن وصف لموقف ماكبث، لقد انتصر هو وبانكو منذ قليل فى معركة حربية ، وهما عائدان منها للقاء دنكان ؛ وكلمات الملك تمهد للمشهد التالى حينما يرسل الملك رُس لتحية ماكبث باللقب الجديد الذى خلعه عليه وهو لقب أمير كاودور . وتعود الساحرات إلى الظهور فى المشهد الثالث ، ويدخل عليهم ماكبث وبانكو . وحينما يسمع ماكبث نبوءاتهن نراه « ذاهلا شارد اللب » . ويتولانا العجب لأنا لا ندرى إذا كانت هذه النبوءات شيئاً جديداً كل الجدة لم يدر بخلده من قبل . ويصل رُس ، الذى كنا نتوقع مجيئه فى المشهد الثانى ليؤكد النبوءة الثانية ، فيزداد عجبنا على الفور حينما نرى ماكبث يفكر بمثل هذه السهولة فى قتل دنكان ؛ ونسمع أن الملك يعتزم زيارة القائد المنتصر فى قصره . ويتبع هذا مباشرة مشهد تُكتشف فيه الليدى ماكبث وهى تطالع رسالة من رسائل زوجها وسرعان ما نعرف من تعليقاتها على الرسالة أنها ، هى وزوجها قد بحثا موضوع قتل دنكان من قبل ؛ وحينما يدخل ماكبث نفسه ، تشف إشارتها إلى خطابه الذى قرأت لنا فقرات منه الآن عن أن هـــذا الخطاب ليس إلا خطابا واحدا من خطابات كثيرة . فلو أن كاتباً قصصياً كان هو الذى يكتب لنا عن هذا الموضوع لكان فى وسعه أن ينغمس ، أولا وقبل كل شىء ، فى سرد العلاقات التى قامت بين كل شخصية من أشخاص القصة وبين الشخصيات الأخرى ، وأن ينغمس أيضاً فى وصف المعركة ، وفى تفصيلات الخطابات التى كان يرسلها ماكبث إلى زوجته ، وفى سلسلة من التأويلات التى كانت تدور فى أذهان شخصيات القصة . أما الكاتب المسرحى فلا يسعه أن يفعل من ذلك كله إلا شطرا يسيرا ، وذلك عن طريق المفاجأة والتلميح ، فإذا قارنا بينه وبين كاتب القصة من حيث الفرص المتاحة لهذا الأخير فى تلك الناحية ، وجدنا وسائله ضئيلة إلى آخر حدود الضآلة ، على أن

ثمة ما هو أهم من هذا ، وذلك أن كاتب القصة إذا كان فى وسعه أن يسهب ما شاء له الإسهاب ، متتبعا ما كبث من ساحة المعركة ، إلى ذاك المكان المقفر الذى لقى فيه الساحرات ، ثم إلى معسكر دنكان ، ثم إلى قصره هو ، فإن الكاتب المسرحى لا يستطيع إلا أن يكتب وثبا ... فى سلسلة من الوثبات المتلاحقة ، كما رأينا فى ما كبث ؛ إنه لا يعطينا فى حوار مشاهده المختلفة إلا بمجرد إيحاءات عما التزم عدم إظهاره على المسرح[1] إن من واجبه أن يُرَكِّز ، ومن واجبه أن يكون إيحائياً لمان أكثر مما تستطيع كلماته أن تصرح به تصريحا مكشوفا . وفى مأساة ما كبث ، يتوقف روح الرواية كله على حسن إدراكنا لما لبعض العبارات المعينة من أهمية ... تلك العبارات التى تبدو لأول وهلة عبارات قليلة الأهمية . وهنا أيضا لا بد للكاتب المسرحى من أن يتذكر أن مسرحيته سوف تلقى على جمهور من رواد المسرح ، وأن الغرض منها ليس أن تطبع وتقدم لجمهور من القارئين . وأن الشىء الذى يستطيع زيد من الناس أن يفهمه ، قد لا يستطيع عمرو أن يفهمه مثله . وبعبارة أخرى ؛ إذا كان القارىء يبدو عادة كأنما يعمل بذهنه ، بمعنى أن التذاذه بالإلماعات فى الموضوع الذى يقرأه يتم بطريقة شعورية وبإعمال الفكر . . . طريقة قائمة على المقارنة الحقيقية بين الصفحة والصفحة . . . فإن المتفرج المستثار العاطفة ، الشارد فى روح المسرحية ، يلتذ هذه الإلماعات عن طريق عقله الباطن ، أو بطريقة لا شعورية ، وذلك أنه ليس لديه من الوقت ما ينفقه فى المقارنة أو التفكير . ثم إن القارىء قد يستجيب للتلميح الكلامى الخالص بأسرع مما يستجيب لشىء آخر ، فى حين أن المتفرج يكون أقرب إلى أن ينطبع

---

(١) إذا أردت المزيد من موضوع المواقف التى كان يلتزم فيها شيكسبير الصمت ؛ فلا يشرح لنا ما كان يحسن شرحه لربط بعض أجزاء الرواية فارجع إلى محاضرتنا التمهيدية عن Studies in Shakespeare (1927)

بالتلميح أو الإيحاء المصحوب بفعل مادى . ونعود فنقول إن بعض الأمثلة الملموسة قد تصلح لتوضيح ذلك أيضاً . فإليك مثلا هذه الإشارة المسجوعة إلى ماكبث فى المشهد الأول ، والخلاصة التى يعطيها الجندى المجروح عن المعركة فى المشهد الثانى ؛ فهما كلتاهما قد قدر أن يتركا أثرهما فى أذهان المتفرجين . وقد يفوت القارىء أن يفطن إلى العلاقة بين (١) تكليف دنكان بتحية ماكبث بوصفه أمير كاودور (٢) والنبوءة الثانية التى تنبأت بها لساحرات (٣) والتحية الحقيقية التى حيّى بها رُس ماكبث : أما فى المسرح فكل من هذه الأمور الثلاثة مصحوب بالفعل . ورُس ذاتية مادية ، ونحن نراه موفداً فى مهمة ، والساحرات كائنات مادية أيضاً ، وكل منها :

ترفع فى الحال إصبعها المشقّق فتضعه

على شفتيها الناحلتين .

وعندما يعود رُس فيدخل ، نرانا نتذكر على الفور ، دون أى جهد واعٍ ، تلك المهمة التى أوفد من أجلها . فهذه إذن حقيقة من الحقائق التى نحسن صنعاً حينما نؤكد أهميتها أشـــد التأكيد . فالبراعة فى الإيحاء الذى أحسن الشاعر المسرحى استخدامه هنا يختلف كل الاختلاف من البراعة فى الإيحاء الذى يستخدمه كاتب القصة . وإليك مثلا آخر لزيادة الإيضاح : ففى هاملت يقدم هوريشيو فى المشهد الأول بوصفه رجلا يصدع الآخرون بأوامره ؛ إنه رجل يدمن التفكير ، طالب علم متأدب ، متشكك ، لا يؤمن بالشبح حتى تتبينه عيناه . وفى المشهد الثانى يصوره الشاعر فى صورة صديق هاملت ، ثم هو يصحب هاملت إلى البرج فى المشهد الرابع ؛ وهناك نراه وقد بدا عليه الخوف من الأثر الذى تركه الشبح فى روع هاملت . . . ثم هو يقاومُ كلماته الوحشية العاتية ، بأسلوب المفكر الحذِر . ثم لا نراه بعد ذلك حتى يكون المشهد الثانى من الفصل الثالث ، حينما نسمع هاملت

وهو يناديه : من أنت ؟ . هوريشيو ! . . . فيجيبه هوريشيو : « ها أنذا أيها السيد الأمير . . . تحت أمرك ! . . » فنحن حينما نقرأ هذا فإننا لا نفتقد هوريشيو ذاك ، إلا إذا نجحنا تماما فى تخيل المشاهد بأجمعها والشخصيات كلها تخيلا ذهنياً ، بيد أن هوريشيو من حيث المسرح شخص مادى ، وعودته إلى الظهور على هذه الصورة بالمناسبة التى أمامنا ، تجعلنا نتحقق ، دون وعى منا ، أنه كان يلزم أميره باستمرار ، وأن ما كان يحدث من عدم ظهوره على المسرح منذ الفصل الأول ، يجعلنا دون وعى منا أيضاً ، على استعداد لتلق أى إلماعات إيحائية إلى الأحداث التى يمكن أن تحدث فى الحياة العادية بينهما . ولا جرم أن كلمات هاملت الموجهة إلى هوريشيو تدل على أن هوريشيو كان يُلمع إلى أن ذاك الشبح إما أن يكون عملا من أعمال الوهم ، وإما أن يكون روحا شريراً ، وأن الأمير يحاول جهده أن يجد برهاناً يؤيد به رأيه الذى انتهى إليه بصدد هذا الشبح ؛ على أن هذا موضوع سبق أن محصته فى مكان[١] آخر تمحيصاً مسهباً ، وأنا ما أثرت العلاقات بين هملت وهوريشيو فى هذه المناسبة إلا لأضرب مثلا فحسب للوسيلة التى يضطر الكاتب المسرحى إلى سلوكها ، وللطرق الخاصة فى تناول الموضوع الذى نحن بصدده ، والتى يجب علينا أن نأخذ بها فى محاولة تقديرنا لروائع المآسى والملاهى حق قدرها .

الأسلوب :

ثم يأتى آخر الأمر الوسيط الذى يستخدمه الكاتب المسرحى فى كتابة مسرحياته . . ألا وهو الأسلوب . فالموضوع بأكمله ، والشخصيات جميعاً ، لا يمكن تصويرها والإبانة عنها إلا باللغة ؛ ومن السداد دائماً أن نتساءل

---

(١) Studies in Shakespeare (١٩٢٧) .

إلى أى حد تتسق الأداة الخاصة التى يستخدمها الكاتب المسرحى الخاص والمسرحية التى يكتبها ، مادة وروحا . وعما إذا كان هذا الوسيط ملائماً للتعبير عن موضوع هذه المسرحية وروحها . ولابد ، قبل الخوض فى ذلك ، من الإشارة إلى أمر واحد له أهميته ... وذلك أن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية ، وإن أخفقت لغة المسرح مع ذاك إذا اتضح أنها لغة متكلفة ، وقد تكون لغة التخاطب اليومى لغة مملة إملالا غير محتمل إذا استعملت فى المسرحية ، وليس ثمة مسرحية ، مهما اصطبغت بالصبغة الواقعية ، تستخدم فيها تلك اللغة . وإذا عدنا بذاكرتنا إلى فكرة المرآة المركّزة للضوء والتى تناولناها من قبل لجاز لنا أن نقول إن الحوار المسرحى الطيب هو الحوار المضغوط . . . الحوار المختصر التجريدى . . . الذى هو أخص ما نتحدث به عن أمر من الأمور التى تجرى فى الحياة الواقعية . وذلك لأن الكاتب المسرحى ليس لديه من الوقت إلا لحظات معدودة ، ولهذا فواجبه أن يقتصد فى استعمال الكلام ، وألا يسرف فى استخدامه إياه . وفى الوقت الذى ينبغى للكاتب المسرحى ألا ينسى مطلقاً أن الحوار المسرحى يجب دائماً أن يكون حواراً قائماً على الذوق والمهارة الفنية (بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى) . . . فى هذا الوقت نفسه يجب ألا يغيب عن بال الكاتب أنه إذا أبدى أى هَنَةٍ من هَنات التكلف ، فقد يفسد مشهداً بأكمله . والكاتب حينما يكتب مسرحيته يختار لها الشخصيات التى يتخيل لها لهجات اصطلاحية معينة ، فواجبه إذن أن يحافظ على أمانته لتلك الاصطلاحات . وعلى هذا ، فإذا كان يكتب حواراً مطابقاً لما يجرى فى الحياة الواقعية ، وهو فى أثناء ذلك يحاول أن يعطينا خلاصة للحياة العادية فليذكر أن أية جملة لا يمكن أن تكون من الجمل التى تجرى بها

ألسنة الناس فى أحاديثهم العادية تبدو شاذة واضحة الخطأ فى أسماع الجمهور . لقد يكون المشهد منظراً لكوخ حقير ، والوقت الذى تستغرقه الأحداث السويعات الأولى من فترة الصباح . فهلم فلنفرض أن ثلاثة من الزراع يتحدثون ، وأن الكاتب المسرحى قد كتب لنا ملخصا لما نكون قد سمعناه من الحديث فى هذا المشهد فى كوخ حقيق . . . فلنفرض إذن أن واحداً من هذا الثالوث راح يسأل عن الساعة ، وأن واحداً من الإثنين الآخرين راح يجيبه :

— أنظر . . . إن الصبح المتسربل فى وشاحه الأسمر الضارب فى الحمرة .

يمشى على ندى هذه الربوة السامقة ناحية الشرق —

فإذا فرغ من ذلك ، أفلا يمكن أن نسمع أى نوع من المتفرجين وهم ينفجرون من فورهم مقهقهين ؟ مع أن أحداً لم يكن ليضحك قط لو أن هذه الكلمات نفسها نطق بها هوريشيو ، وذلك لأن شيكسبير كان يتخير لهجة اصطلاحية معينة لشخصيات مسرحيته هاملت ، بحيث كان هذان السطران ينسجمان انسجاما تاما وهذه اللهجة ، وعلى هذا ، فليس ضرورياً أن تطابق لغةُ المسرح لغةَ الواقع ، لكى تجعلنا نرى فى مشاهد المسرحية خلاصة للحياة الواقعية ، فهذان هما هوريشيو وهاملت ، لا نراهما أقل نبضاً بالحياة من شخصيات أى مسرحية من مسرحيات المذهب الطبيعى ، ولغة مسرحية هاملت ليست لغة متكلفة أو مصطنعة ... بل هى لغة سامية . ونحن نرى بين مظهر الحديث المنثور العادى أو الـ « حديث الواقعى » وبين الحديث المنظوم « المُقفى » كهذا الذى يطالعنا فى « روميو وجوليت » أى الحديث الـ « شعرى » كثيراً من التدرجات التى أهمها هو هذا الشعر المرسل (غير المقفى) الذى يأتى فى منزلة بين الشعر المقفى وبين النثر . والسهولة يمكن أن نقول إن الكاتب

أن يختار أداته التعبيرية التى يستريح إليها فؤاده من بين هذه الطرق الثلاث ؛ على أن هذا لا يدل على أن الأمر يقتضيه أن يلزم طريقة واحدة من بين هذه الطرق ، لا يحيد عنها فى رواية واحدة ، من أولها إلى نهايتها . إن من الأمور المعروفة منذ العصور القديمة أن من شأن الملهاة أن تجد أسلوبها المناسب فى التعبير ، إن لم يكن أسلوبا منثوراً بالذات ، فبقدر المستطاع فى نوع ما من الأسلوب المنظوم قريب من النثر فى مجانبته الأخيلة الخصبة، وفى استعماله العادى للكلمات ، هذا بينما أن الأفضل للمأساة أن يكون أسلوبها أميل إلى الأسلوب الشعرى الرفيع ، الحافل برنين المقاطع اللغوية الموزونة . فهذه حقيقة لا يمكن أن يمارى فيها أحد ؛ بيد أن هوراس نفسه كان يتكهن بأن : « الملهاة فى بعض الأحيان قد تؤثر الأسلوب الجمجمع المنتفخ ، فعندما يكون خريمس Chremes منفعلا ، فقد يثور صاخباً وهو يجأر بصوت مدو ، وكاتب المأساة بالمثل . . . إنه قد يعبر عن الحزن فى كثير من الأحيان بأسلوب ركيك متهافت [1] » .

والراجح أن دانييللو Daniello قد قبس هذه الفكرة عن هوراس حيث يقول :

« ولا جرم أن لكاتب المأساة الحرية فى أن يهبط بأسلوبه حيثما شاء حتى ليقترب من لغة الحديث الدنيا ، التى تقرب من لهجة البكاء أو الندبة ... كما أن لكاتب الملهاة حريته فى أن يستعمل ، فى الفينة بعد الفينة ، شيئاً مما يستعمله كاتب المأساة من أسلوبه المصنوع المتأنق [2] » .

فهذه الإشارات تؤكد أن اختيار كاتب ما ، لوسيلة أو أداة يتخذها أساساً لكتابة مسرحية بعينها ، لا يمنع من استعمال وسيلة أخرى مباينة للوسيلة الأولى لصياغة الموضوع نفسه صياغة جديدة لا يأباها الذوق ،

---

(١) Epistle to the Pisos

(٢) La Poetica ١٠٣٦

ولن تكن من نوع أدبي آخر . ويمكن أن يتجلى هذا التباين في طريقين ، ففي لحظة الحزن الشديد تلك اللحظة التي لا تجدى فيها الكلمات نفعاً أمام الجائحة من الانفعالات التي تنوشنا ، مهما كانت هذه الكلمات خصبة وحافلة بالمعاني ، كخاتمة مأساة الملك لير مثلا ، في هذه اللحظة لا يكون على الكاتب المسرحي بأس في استعمال الأسلوب الركيك الاعتيادي . ومن اليسير أن نلاحظ بعامة أن أشد المشاهد المسرحية توقداً ، وأكثرها فظاعة ، قد خصها أعظم الكتاب المسرحيين بهذا الضابط الكتابي المخيف في أثناء تناولهم لها ، والكتاب الأقل شأناً فقط هم الذين يفكرون في زيادة التوتر بما يصبونه من هراء لاغناء فيه . ثم إن التنوع في استعمال الوسائل (أو الوسائط) المختلفة يتوقف في أكثر الأحوال على نماذج الشخصيات التي يدخلها الكاتب في موضوعه . وبالأحرى، إلى أمزجة هذه الشخصيات مثال ذلك ملهاة : زوجات وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor حيث النثر هو أسلوب الرواية ، لكونها مسرحية مضحكة ، إلا أن المؤلف (شيكسبير) يجرى الحديث بين المحبين بالشعر ليخلق التباين في لغة الرواية ؛ ومن قبيل هذا أيضاً مسرحية هملت حيث الشعر هو أسلوب الرواية لكونها مأساة، وحيث يخلق شيكسبير التباين باستبدال النثر بالشعر لأغراض مختلفة : في مناسبة جنون هاملت وأحاديثه الودية في الفصل الثاني — المشهد الثاني ؛ وفي الفصل الثالث — المشهدين الأول والثاني ، وعلى لسان البهلولين (المضحكين) عند المقبرة . والظاهر أن استعمال شيكسبير لهذه الأساليب كان عن قصد منه ، وكان محقاً فيه ، وأنه لم يفكر فيه وفقاً لأي قاعدة صريحة ، بل بحسب ما يستلزمه المشهد الخاص ، ومن أجل إقامة هــذا التباين المضحك . ولقد اختفى الشعر المرسل تقريباً من المسرحية الحديثة لأفضلية النثر الذي يعتبر أكثر واقعية ، ولكننا نتساءل عما إذا كان ذلك قد أضاع على الكتاب المسرحيين وسيلة من وسائل التعبير كانت تتيح لأسلافهم فرصة رائعة لإقامة

التوازن البارع بين الشخصيات وبين المشاهد ؟ لقد تلاشت المسرحية المنظومة لأنها أصبحت مسرحية محاكاة ومسرحية أدب ، بدلا من أن تتسم بما كانت تتسم به المسرحية فى عصر إليزابث . من الروح الخلاق ، والاتجاه نحو المسرح . لقد تلاشت ، وحق لها أن تتلاشى ، ولكن من يدرى ! فقد يجىء الزمن الذى يعيد الحياة إلى هذا النوع الذى فقدناه ، ويرد إلى المسرح هذا الأسلوب القوى من وسائل التعبير المسرحى .

إن دراسة لغة المسرحية — أو أسلوبها — يمكن طبعاً أن تتجاوز هذه الآراء التى أشرنا إليها هنا .. وأن تتجاوزها بمراحل بعيدة . إننا نستطيع استخدامها من ناحية تاريخية ، لنطبقها على تطور الطرز المسرحية ، أو انذهب بها إلى أبعد مما ذهبنا إليه . فنحلل بها اللهجات الكلامية التى يستعملها الكتاب المسرحيون لإقامة التباين . ونحن إذا فحصنا اللهجة الكلامية لتبين لنا حقاً أنها إحدى الوسائل الهامة الميسرة للكاتب الكوميدى ، يستعملها متى شاء ، واللهجة فى ذاتها ليست شيئاً باعثاً على التسلية ، وفى وسع كاتب المأساة أن يكتبها كلها بأسلوب لا يلتزم فيه قاعدة معينة ، مثال ذلك مأساة نان Tragedy of Nan للمستر ماسفيلد ، إلا أن التباين الذى يتيحه التجاور بين لهجة واحدة ، أو بين عدة لهجات ، وبين اللهجة الأساسية فى الرواية ييسر للكاتب المسرحى بصفة مستمرة تقريباً وسيلة من وسائل إثارة الضحك فى المسرح . وواضح أن هذا موضوع أوسع من أن نتناوله هنا ، إلا أننا لا يمكننا أن نأمل أن يكون فى استطاعتنا تقدير أية مسرحية تقديراً صحيحاً ، أو نقدها نقداً سليما ، إلا إذا أضفنا إلى دراسة الموضوع والشخصيات دراسة أخرى مفصلة لاستعمال طرز اللهجات الكلامية المختلفة .

الفصل الخامس

صور المسرحية

إذا ألقينا نظرة عامة على المراتب المتعددة التي يشتمل عليها هذا النوع الواحد العام من فن المسرحية لاتضح لنا أن ثمة فرقا أصلياً وجوهرياً بين الروايات الجدية التي يخيم عليها السواد والحزن ، والروايات الهاشة الباشة النابضة بالحياة . وقد أطلق الناس على هذه وتلك منذ أقدم العصور : المأساة والملهاة . ثم يوجد غير هذين القسمين الكبيرين أخلاط مختلفة يمتزج فيها هذان النوعان الرئيسيان ، مما أطلقوا عليها اسم « الملهاة المفجعة » ، وهي تسمية غامضة كما ترى ؛ وهذه المراتب كلها تتوقف على روح القطعة ، أو طابعها الخاص الذي لا يخفى أن الكاتب المسرحي قد أراد أن يطبعها به . على أن الروايات الجديه ليست كلها مآسى ، كما أن الروايات الطافحة بالبشر ليست كلها ملاهي ؛ إذ ليس ثمة خط فاصل يحدد الفرق بين كل منها ، وإن أمكن تصنيفها تحت مراتب من نوع واحد .. فالميلودرامة . هذه المسرحية الشعبية ، تنضوى تحت نوع قريبتها المأساة ، هذا الرمز الأرستقراطى الذي يمثل المسرحية الجدية ، كما تنضوى المهزلة بالمثل ، تحت نوع الملهاة ، هذا الرمز الأرستقراطى الذي يمثل المسرحية الطافحة بالبشر . وإذا أطرحنا جانبا الصور المختلفة للملهاة المفجعة ، للسبب الذي ذكرنا ، وجدنا أمامنا صوراً أربعاً رئيسية للمسرحية . يجتمع كل زوج منها في ناحية ، هي المأساة والميلودرامة ثم الملهاة والمهزلة . وجميع المحاولات التي تبذل لتعريف كل من هذه الصـــور الأربع تعريفاً دقيقاً محدداً تزيد أمرها صعوبة ، وذلك لتعدد الأمثلة الخاصة بكل نوع ؛ إلا أن هذا لا يغنينا عن القيام بشيء من

البحث ، قبل أن ننتقل إلى شيء آخر . ولنبدأ بالصور التى مضت أحقاب وأحقاب على زعامتهما لقسمى المسرحية وهما المأساة والملهاة .

المأساة والملهاة :

منذ أقدم العصور والناس يعرفون أن نقطتين أصليتين تميزان الفرق بين هذين النوعين : فالأولى ، كما يزعمون ، تعالج موضوعات الخصومة والشقاء ، وتستعمل فيها لهذا الغرض ، الشخصيات العظيمة . أما الثانية فتعالج موضوعات الجذل والبسط (أو ما يطلق عليه العامة ... الزقططة ! وما أجملها من كلمة !) . وتستعمل فيها لهذا السبب شخصيات أكثر اتضاعا . وهذه آراء يمكن تتبعها منذ زمن أرسطو ، فى كتابه الشعر ، حتى القرن الثامن عشر . ولقد كان دانتى يطلق على ملحمته فى القرن الرابع عشر اسم « ملهاة إلهية Divina Commedia » لا لشيء . . إلا لأن الملهاة « تبدأ بالخصومة وأمور الهول ، ثم تنتهى على أنغام السعادة والمسرة والجمال الفتان » ولأن أسلوبها كان « أسلوبا لطيفا ... متواضعا[1] » .

ومن رأى دانيللو Daniello (١٥٣٦) أن « الموضوعات التى كان كاتب الملهاة يجد فيها مادته هى الحوادث العائلية أو الشعبية المعتادة ، ولا نعنى الحوادث الدنيئة أو حتى الحوادث التى أساسها الرذيلة ؛ كما أن شعراء المأساة يتناولون فى رواياتهم مقاتل الملوك ، وانهيارات الأمبراطوريات العظيمة[2] » : وذهب منترنو Minturno (١٥٥٩) إلى أن المأساة « يجب أن تتناول الأحداث الجدية العظيمة الخطر » وأنها « تهتم بذوى المكانة العليا ... بينما تتخذ الملهاة مجالها » فى أوساط الطبقات الوسطى من المجتمع

---

(١) Epistle to Can Grande

(٢) La poetica

— أى أهل القرى والمدن العاديين[١] ، وقد ردد سكاليجر Scaliger هذه الآراء نفسها فى هذه الحقبة من الزمن نفسها ، إذ يقول : « إن الملهاة تقدم لنا شخصيات ريفية ، أو من الطبقة الدنيا من أهل المدن .. أما المأساة فعلى عكس ذلك . . إذ تقدم لنا الملوك والأمراء ... والمأساة تبدأ فى جو أكثر هدوءاً من جو الملهاة . . إلا أنها تنتهى نهاية مفعمة بالرعب[٢] » . ويذهب كاستلفترو هذا المذهب هو الآخر ، حيث يقول : « إن ما يقوم به المواطن الفرد من أعمال عادية هو موضوع الملهاة ، بينما أعمال الملوك هى موضوع المأساة[٣] » . ثم يمضى قرن ويجىء شابلان فيقول : « إن شاعر المأساة ، التى هى أنبل صور المسرحية ، يحاكى فى مأساته أعمال العظماء ، أما كتاب الملاهى فيحاكون أعمال الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا ثم إن الملهاة تنتهى نهاية سعيدة[٤] » . وسنلاحظ ، وفقاً لهذا التمييز ، ولا سيما بعد أن ذكرت كثيراً قيود التفاوت بينهما ، أن المأساة لا تستلزم أن يكون لها نهاية تختمها كارثة أو موت ، ولا تكون مأساةً كل رواية تحدثنا عن الملوك والأمراء ، ولا أن تكون رواية مضحكة كل مسرحية تقدم لنا الهاليل أو العامة . لقد نشأت طبقة من النقاد بالفعل ، فى القرن السابع عشر ، كانت تقدس ما فى هذا التفكير من سفسطة . ولهذا جاهر بيير كورنى سنة ١٦٦٠ برأيه الذى يقول فيه :

« حينما يضع الإنسان على المسرح حادثة بسيطة من حوادث الحب بين أشخاص ذوى أرومة ملكية ، ثم لا تتعرض حياة هؤلاء ولا منزلتهم لأى لون من ألوان الخطر ، فإنه لا يدور بخلدى أن هذا الموضوع هو من هذه

---

(١) De Peeta

(٢) Poetices libri septem (1071)

(٣) Poetica d'Aristotele (١٥٧٦)

(٤) European Theories of Drama ص ١٢٧ — وقد ذهب دريدن هذا المذهب فى مقدمته لمسرحية ترويلس وكرسيدا (١٦٧٩) .

الموضوعات التي ترتفع بالرواية إلى مستوى المأساة ، مهما كانت الشخصيات من الشخصيات الرفيعة[١] » .

وقد فطن چونسون بعد هذا بقرن من الزمان ، إلى الأخطاء التي قد يقع فيها الكاتب بسبب هذا الكلام . فقال : « يخيل إليّ أنهم حسبوا أن أحقر الشخصيات هي التي تتألف منها الملهاة ، فإذا كانت الشخصيات عظيمة كان بحسبها أن تتألف منها المأساة ، وأن الأمر لا يقتضى إلا أن يحشدوا المشهد بالملوك والقادة والحراس ، ثم تركهم يتكلمون ، في لحظات معينة ، عن سقوط الممالك وهزائم الجيوش .

ولقد كانت هذه الحقبة من الزمن هي الحقبة التي أخذت المأساة الأهلية أو الشعبية ، تظهر فيها إلى الوجود ، والتي آمن الناس فيها ، بفضل هذه المأساة الشعبية ، أن المشاركة في الأحاسيس المحزنة ليست وقفاً على العِلية ، بل هي أمر ممكن بين عباد الله الضعفاء . من أجل هذا كتب بومارشيه في سنة ١٧٦٧ يقول :

« إن الميل الصادر من سويداء القلوب ، العلاقة الصادقة التي تربط الناس بعضهم ببعض ، هي العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان ، لا العلاقة بين إنسان وملك . وعلى هذا ، فبدلا من أن تزيد في ميلي إلى شخصيات المأساة درجاتهم الرفيعة ، أراها تقضى على هذا الميل[٢] » .

ونحن إذا أمعنا النظر في هذه الفقرات المختلفة من أقوال النقاد ، لا تتضح لنا في الحال أن أنصار المذهب الكلاسي كانوا خاطئين خطأ يتناول جوهر الموضوع . فمن رابع المستحيلات أن توضح الفرق بين المأساة والملهاة توضيحاً حقيقياً إذا حصرت هذا الفرق في الشخصيات كما قدمهم الكاتب إليك ، ولو أنه قد يكون ثمة ، كما سوف نرى من الشواهد التاريخية ما يبرر

(١) Discours de l'utilié et des parties du poême dramatique

(٢) The Rambler عدد ١٢٥ — مايو ٢٨ سنة ١٧٥١

استخدام الشخصيات الرفيعة المقام فى المسرحيات المحزنة القديمة . وفضلا عن ذلك ، فنحن نلاحظ أن الكلاسيين أنفسهم يسلمون بأنه ليس ثمة أى فرق محدد يمكن أن يقوم على أساس نهاية المسرحية ؛ فبينما ينبغى أن تنتهى الملهاة نهايةً سعيدة ، لا يتحتم أن تنزل الستار فى آخر المأساة على مَشاهد الموت ؛ فما هو إذن الفرق المميز بين النوعين ؟ إنه ، لا جرم ، يقع كما لاحظ جونسون ، فى هذه الآثار التى يتركها كل منهما فى ذهن المتفرج ، أو ، بعبارة أخرى ، إن المأساة والملهاة يجب أن يتميزا بحسب الانطباعات التى يريد الكاتب المسرحى أن يتركها كل من النوعين فى جمهور النظارة المحتشد فى المسرح . ويمكننا أن نقول ، بوجه الإجمال : إن الطابع الذى تطبعنا المأساة به هو طابع (قاتم) مقبض ، وهو فى الملهاة طابع (فاتح) مرح ؛ وأن المأساة تؤثر فينا تأثيراً عميقاً ، وأنها تحرك مشاعر الحنان فى سويداء قلوبنا . أما طابع الملهاة فهو ، لكونه أخف ، أقل نفاذاً فى القلب . ومشاعر الحنان لا تجد سبيلها الحر السهل إلى قلوبنا ، بمثل ما تجده فى مشاهدة المأساة . وبحسبنا هذا الآن ، لأننا لابد راجعون إلى فحص أشمل فى القسمين اللذين كرسناهما للمأساة والملهاة بخاصة فى هذا الكتاب . وليس يسيراً ما حققناه إلى الآن ، مهما كان مقداره ، من دراية بالقاعدة التى سنعرف كلا منهما على أساسها .

الميلودرامة والمهزلة :

ثم ماذا ندرى — بعد كل الذى قلناه — عن الميلودرامة والمهزلة ؟ إن كلا من هذين أيضاً ينبغى أن يُعرَّف من حيث الطابع المقصود أن ينقله إلى المتفرج ؛ إلا أن موازنة بين المأساة والميلودرامة ، أو بين الملهاة والمهزلة ، تدلنا على أشياء أكثر مما يدلنا التعريف عليها — وبالأحرى على تلك السمات التى تحتاج إليها المأساة كى تصبح صورة شديدة العمق من صور التعبير ،

والتي تحتاج إليها الملهاة كي تصبح صورة شديدة النبض بماء الحياة الروح الإنساني . والأمثلة التي سنضربها ستكون أمثلة قاطعة في دلالتها . فها نحن هؤلاء نعد مسرحية براندون توماس Charley's Aunt «مهزلة» . كما نعد مسرحية كيد Kyd ، وهي المأساة الأسبانية The Spanish Tragedy «ميلودرامة» . فما هي الأسباب التي جعلتنا ندعوهما كذلك ؟ لابد لنا قبل كل شيء من معرفة المقصود من كلمتي مهزلة وميلودرامة حتى لا نضل طريقنا بين ما اصطلح عليه القدماء وبين ما درج عليه الاستعمال الحديث . فالمهزلة farce ، على حد ما قرر الصرفيون كلمة مشتقة بقضها وقضيضها من الكلمة اللاتينية farcio — أي أنا أحشو ، ومن ثمة تكون الفارس — أو المهزلة ، هي «التمثيلية المحشوة بالفكاهة الهابطة والنكت المسرفة[1]» . وقد فشا استعمال هذه الكلمة بين الناطقين بالإنجليزية في أواخر القرن السابع عشر فقط . ومنذ ذلك الوقت لم يعد استعمالها محصوراً في معنى واحد محدد . ولقد مرت بالملهاة حركة انحلالية معينة بدأت حوالى سنة ١٦٧٥ ، هبطت فيها أذواق الجماهير ، ودفع هبوطها كتّاب المسرحية إلى إيثار الطرز الضعيفة المتهافتة من المسرحيات الفكاهية ، وأصبحت المسرحية ذات الفصول الثلاثة هي النمط السائد (الموضة !) في المسرح الفكاهي . ولم تكن هذه المسرحيات ذات الفصول الثلاثة تبلغ في رشاقتها وخفة روحها ما بلغته المسرحيات ذات الفصول الخمسة التي كان يكتبها المؤلفون الذين كانوا يحفلون بالنظام المقرر أكثر من هؤلاء . ثم أصبحت كلمة مهزلة farce تطلق على مسرحياتهم التافهة لسبب واحد هو تمييزها بهذا الاسم من الملاهي الأكثر خصوبة والأطول فصولا ، في ذلك العصر وعلى هـــذا أصبحت المهزلة تعني تلك المسرحية القصيرة المضحكة . على أنه ، لما لم يكن ثمة متسع عادة في المسرحية القصيرة

---

(١) تدرج هذه الكلمة وتطورها من العالم المادي إلى عالم اللاهوت ، ومن هذا العالم إلى عالم المسرح يمكن الرجوع إليه لدراسته تفصيلا في : The New English Dictionary

للتوسع فى عرض الموضوع وتصـــوير الشخصيات ، فقد ابتدعت المهزلة لتتناول الأحداث المضحكة المبالغ فيها ... الأحداث التى يستحيل وقوعها فى أكثر الأحيان ... والتى تقوم فى معظمها على مجرد التهريج والشعوذة ؛ ومن ثم لصقت هذه الدلالة بتلك الكلمة إلى وقتنا هذا .

وتطور كلمة ميلودرامة تشبه تطور كلمة farce من بعض الوجوه . فهى مشتقة من الكلمة اليونانية التى معناها « أغنية » وكانت فى أول أمرها لا تدل إلا على المسرحية الجدية التى يتخللها عدد من الأغانى حتى أصبحت من بعض الوجوه معادلة للأوبرا . وعلى هذا يمكننا ، إذا قصرنا معناها على هذه الحدود ، أن نضع مأساة لإسكيلوس . وقطعة لميتاستاسيو Metastasio ، تحت هذا الإسم نفسه . ولما كان القرن الثامن عشر ، وما شاع فيه من الميل إلى ألوان الأوبرا ، أخذت الميلودرامة تتميز من المأساة بما فشا فيها من العناصر المثيرة للعواطف ، وإهمال رسم الشخصيات ، والبعد عن روح المأساة الحقيقية لمجرد التأثير فى المتفرجين فحسب . وبهذا أصبح الغناء والاستعراض والحادثة العارضة هى الخصائص الغالبة عليها ؛ كما أصبح التهريج والمغالاة فى تطوير الموضوع هما الخاصتين الغالبتين فى المهزلة .

ولهذا ، نرى أن ثمة إصراراً من كتاب المهزلة والميلودرامة على اشتمالها على الحادثة العارضة اشتمالا لا نرى له موجبا .. على أن لنا أن نتوقع ، بعد إذ رأينا أن المهزلة هى نقيض الملهاة الراقية ، وأن الميلودرامة هى إحدى الصور المناقضة للمأساة الرفيعة . أن تتميز جميع المسرحيات العظيمة ، سواء أكانت مأساة أو ملهاة أو شيئا يجمع بين المأساة والملهاة ، على جميع المسرحيات الأخرى بتلك القدرة النفاذة المشرقة . القدرة على رسم الشخصيات . . أو على الأقل ، بإصرار الكتاب على شىء ما ، يكون أشد عمقا وأكثر أصالة من مجرد هذه الأحداث السطحية . إن الفرق بين المهزلة والميلودرامة ، وبين الملهاة الراقية والمأساة الرفيعة ، هو أن المهزلة والميلودرامة لا تحتويان

— أو قل ليس فيهما ذلك الشيء الذي يمكن أن يتغلغل في مشاعر المتفرج، ويستقر في أغوار قلبه. تقول هذا ونحن نعلم أن مأساة رفيعة مثل هاملت قد لا يخلو موضوعها قطعا من عناصر ميلودرامية، أو عناصر مثيرة كما نعلم أن ملهاة راقية مثل حلم منتصف ليلة صيف ربما استخدمت فيها لمجرد الحيل المسرحية عناصر إن لم تكن من صميم العناصر الهزلية، فهى تعتمد بطريقة من الطرق على مجرد البسط — أو التفريح — السطحى.

فالذى ينأى بالمأساة عن الميلودرامة إذن، وبالملهاة عن المهزلة، هو شيء من هذه الخَلْخَلَةِ الداخلية العميقة — أو الرَّكْز على الناحية الروحية، بوصفها نقيضاً للناحية المادية البحتة. ولا بأس هنا من لفت الأنظار إلى أن هذه الخلة الداخلية ليست شيئاً جامداً (ستاتيكياً) بل هى تتحرك على الدوام نحو مثل أعلى. ونحن إذا قارنا بين المسرح اليونانى والمسرح الإنجليزى فى عصر إليزابث، لاتضح لنا مدى ما وصلت إليه المأساة الحديثة من عمق وتبحر. إننا قد نجد الشعر الفائق فى كل منهما، إلا أننا نجد فى هاملت، وفى لير، بل فى روايات أقل شأناً من هاملت ومن لير، مثل دوقة مالفى — لمؤلفها وبستر — ومثل اليتيم لمؤلفها أوتوى، جواً لا نجده فى أوديب كولونوس وفى فيلوكتيتس من مآسى سوفوكلس. فهذا العمق — أو الداخلية inwardness — كما سماها[1] الأستاذ ڤوجان — هو الميزة الواضحة بين المأساة الحديثة والمأساة القديمة، حين نعارض بإحداهما الأخرى. والكاتب لا يتمكن من هذه الميزة إلا إذا آتاه الله مواهب ثلاثة: أولاها قوة أعمق، وحاسة أصدق، يستطيع بهما أن يحلل تحليلا نفسياً، وبالأحرى أن يصور الـ états de l'âme (عوالم الروح) أكثر مما يصور مجرد وضع من الأوضاع. وثانيتها هـــذه الحرية الأفسح آفاقا ... حرية

(١) أنماط من المسرحية المفجعة : Types cf Tragic Drama ص ٢٧٦

المسرحية الرومنسية التى تتيح للكاتب تطوير الشخصية ... أما ثالثتها فخلق جو جديد يتصـــل بهذين الأمرين ، وهو مع ذلك مستقل عنهما بشكل من الأشكال . وإن الذى نلمسه من القدرة على ملاحظة لير وهو يتحول من ملك عنيد صارم عارم ، إلى كائن بشرى معذب . . . والذى نلمسه من القدرة على ملاحظة تطور الخلق فى شخصية مثل مونيميا (فى مأساة اليتيم لأوتوى) لدليل ساطع على تلك القوة الكامنة فى المسرحية الرومنسية التى لم تكتشف إلا فى العصور الوسطى ، والتى كانت غريبة على جمود المسرح اليونانى . ومما لا يفتقر إلى أدلة كثيرة أن هذه — الداخلية — أو هذا العمق — قد ازداد فى الأيام الأكثر حداثة ، أكثر مما تناقص ... لقد فتحت البحوث الحديثة فى عوالم النفس الإنسانية سُبُلا عجيبة للكتّاب المسرحيين ، ونحن نلمس فى كاتب مسرحى عبقرى من طراز إبسن أنه كان يوجه همه إلى التعمق فى تصوير الشخصية ، وتصوير الجو فى مسرحياته، حتى بز فى ذلك جميع من سبقوه بمدى بعيد . . . فإذا نحن تناولنا المسرحيات الأحدث عهداً من مسرحيات إبسن . . . مسرحيات معاصرينا من كتاب القرن العشرين ، كرجل مثل مترلنك ، لوجدنا تقدما أشد غوراً فى هذا التعمق الذى نجده فى مسرحيات عصر إليزابث ، وذلك لأن عبقرية مترلنك الفذة ، تسندها معتقداته الفلسفية ، جديرة بأن تحملنا إلى عالم غريب ، لا يمكن أن نسمع فيه إلا وجداننا . . . وأرواحنا .

« هذه الموسيقى الغامضة التى نسمعها من جانب السماء ... صمت الروح والقوى العلوية ... هذا الصمت الذى يحمل فى طياته النذر ... دمدمة الأبدية على جانب الأفق . . . القضاء والأجل المحتوم اللذين نشعر بهما فى قرارة أنفسنا ، وإن لم يستطع أحد منا أن يتبين أدلتهما . . . ألسنا نجد ذلك كله فى الملك لير وفى هاملت وفى ماكبث ! وهل لا يمكن أن يكون فى مقدورنا ، بشىء من التبديل فى الأدوار ، أن نجعلهم أكثر قرباً من أنفسنا ، وأن نجعل

الممثلين أشد بعداً ؟ وهل من مجاوزة الحد أن تقول إن عنصر المأساة الحقيق . . . العنصر العادى الذى تأصلت جذوره فى أعشار القلوب ، العنصر الذى يتغلغل فى قلوب الناس جميعاً . . . هل من مجاوزة الحد أن تقول إن عنصر الحياة الحق ، المفعم بالأحزان ، فى هذه المآسى ، لا يبدأ إلا فى اللحظة التى يكون فيها ما سميناه المغامرات والأحزان والمخاطر قد تلاشى وانتهى ؟ ! أليست ذراع المسرة أطول من باع الحَزَن ؟ وهل لا تقترب من النفس أوزاع معينة من سجاياها ؟ ألا بد لنا من أن نزجر كما كان يفعل الأتريديون (١) ، قبل أن يكشف لنا الله الحى القيوم عن ذاته فى حياتنا ؟ وهل لا يكون بجانبنا فى الأوقات التى يكون فيها الهواء ساكنا ، وذبالة المصباح مشتعلة ، لا تميد ؟...

لا جرم أنى حينما أذهب إلى مسرح ، يستولى علىّ شعور يجعلنى أحس كأنما أنا جالس مع أســلافى ، أقضى معهم بضع ساعات . . . أسلافى الذين كانوا يتخيلون الحياة كشىء بدائى . . . مجدب . . . همجى ! ... إلا أن تصورهم للحياة على هذا النحو لا يكاد يترك حتى أثارة ما فى ذاكرتى . . . ثم هو على التحقيق تصور للحياة لا يسعنى أن أشاطرهم إياه . . . إننى أرى زوجا مخدوعا يقتل زوجته ... وامرأة تدس السم لحبيبها . . . وابناً يأخذ بثأر أبيه ... وأبا يذبح أبناءه . . . وأبناء يسلمون آباءهم للموت . . وملوكا يُقتلون . . . وعذارى يُغتصبن ... ومواطنين يسجنون . . . وقُصارى القول . . . جلال التقاليد بأكمله . . . ولكن . . . وا أسفاه ! ما أشد سطحيته ، وأغلظ ماديته ! دماء ، ودموع مفتعلة ، وموت ! ليت شعرى ماذا يمكن أن أتعلم من مخلوقات لاتتملكهم إلا فكرة واحدة ثابتة ، وليس لديهم مايستمتعون.

---

(١) الأتريديون Atrides نسبة إلى أتريوس رأس تلك العائلة المشئومة أسرة أجاممنون الذين كتبت عليهم المحنة والشقوة وألف الكتاب اليونانيون فى مصائبهم أروع مآسيهم (د)

به ، لأن ثمة غريماً أو عشيقة ، يجب عليهم أن يذيقوهما الموت [١] ! »

والراجح أن هذه هي أقوى قطعة في النقد المسرحي البنائي الذي ظهر في السنين المائة الأخيرة . ونحن نراها واضحة الدلالة في المسرح نفسه ، لا في بلياس وملسندة ، فحسب ، بل في كثير من مسرحيات إبسن الاجتماعية . فنحن نلمس في مسرحيات كل من الكاتبين محاولة الانتقال من تصور شيكسبير المأساة ، إلى تصور لها أكثر ملاءمة للعصر الحديث . وثمة محاولة للإقلاع عن كتابة مآسي الدم والعظمة السطحية، إلى المأساة التي لا يكون فيها الموت فيها حقيقة مُعظمة، والتي تطغى فيها العظمة الداخلية على العظمة السطحية المفتعلة . لقد اكتشف شيكسبير دنيا الأخلاق ، دنيا المأساة الداخلية . واكتشف الجيل الحديث دنيا الوجدان . . . عالم العقل الباطن ، ثم وفق بينه وبين حاجيات المسرح ، كما كان كل جيل يوفق بين رغائبه وأمزجته وبين حاجيات مسرحه . وذلك هو السبب الذي من أجله يمكننا أن نعد هذا الكلام الذي اقتطفناه هنا ، والأقوال المشابهة التي قال بها مترلنك ، من بين أعظم ما قيل من نوعه في تطور المسرحية منذ نهاية القرن السادس عشر . إن هذا دليل على أن الغريزة البنّاءة في عالم المسرح لا تزال تؤتي أكلها وتنبض بالحياة .

وفي وسعنا أن نتتبع نفس هذه الحركة أو حركة مشابهة لها ، في عالم الملهاة . فنحن إذا قارنا بين ملهاة لتيرنس Terence وملهاة لشيكسبير ، أو ملهاة لكونجريف ، لاكتشفنا أنه ، بينما كان معظم الاهتمام في الملهاة الرومانية موجها إلى الحادثة ، مع العناية برسم الشخصيات في الفينة بعد الفينة ، نجد أن الملهاة عند شكسبير كانت تعتمد على رسم الشخصية ؛ مع

---

(١) The Tragical in Daily Life في The Treasure of the Humble (جورج ألن - و - أنون ١٨٩٧) ترجمة ألفردسترو .

إدخال هـــذا العنصر الحديث الخاص من عناصر الروح المرحة التى نطلق عليها اسم الفكاهة ، وأن الملهاة عند كونجريف تعتمد اعتماداً كبيراً على الفطنة الداخلية ، تلك الفطنة المستقلة فى كثير من الأحيان عن الحادثة وعن الموضوع . ونحن لا ننكر أن المتفرجين فى أى مسرح قد لا يزالون يصرون باستمرار على طلب المسرحيات التى تعتمد على الحركة . وأن أكثر المسرحيات نجاحا ، والملاهى بخاصة ، هى هذه المسرحيات التى تعرض لنا النواحى المادية الصرفة تقديماً حراً بأوسع معانى الحرية . لقد كانت ملاهى شيكسبير ملاهى جد صالحة للتمثيل لأنه كان يعنى بإحكام القصة المسلية إحكاما يقوم على الذوق والمهارة الفنية ، موجهاً جهده إلى الناحية الداخلية فى الملهاة ، وإلى ناحيتها الخارجية . والمسرحيات التى أبدعها أساتذة المدرسة السلوكية تعرض علينا هذين العنصرين بطريقة مشابهة . ومن هذه الملاهى : حب بحب Love for Love والعازب العجوز The Old Bachèlor ورحلة إلى اليوبيل A Trip to the Jubilee التى عنى فيها كونجريف وفاركهار بالرجوع إلى المصادر السطحية المثيرة للضحك ... ولكن ... بالرغم من ذلك . . . وبالرغم أيضاً من العوامل ذات الجاذبية المستديمة التى نجدها فى المهزلة ، فإن فى وسعنا تتبع هذه الحركة نفسها فى عالم الملهاة ، بنفس الوضوح الذى تتبعناها به فى عالم المأساة . وفى هذا المجال أيضاً نرى أن الاتجاه الذى لا يتغير هو «من الداخل القريب من السطح ... إلى الداخل الأكثر عمقاً » .

الصراع :

تزداد الحقائق التى ذكرناها وضوحا حينما نشرع فى بحث أهم أجزاء المسرحية . . . ألا وهو : الصراع . والصراع هو النبع الذى تصدر عنه الرواية التمثيلية بتمامها فنى المأساة نرى على الدوام صراعا بين القوى المادية

بعضها ضد بعض ، أو الذهنية ، بعضها ضد بعض ؛ أو بين القوى المادية والذهنية معاً. وفى الملهاة نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات، وبين الجنسين، الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع . و « الرأفة والرعب » ، وهذه عبارة أرسطو المشهورة ، يصدران فى المأساة عن هذا الصراع ؛ وجوهر المادة المضحكة فى الملهاة يأتينا من المصدر نفسه .

وجلى أننا نستطيع أن نلمس فى المأساة أنواعاً متشعبة من مبدأ الصراع لا تُعرض فى الروايات المختلفة لحسب ، بل نحسها فى المسرحية الواحدة أيضاً . والصراع الظاهرى الخالص هو أول أنماط الصراع التى تستلفت أنظارنا . ونحن نستطيع أن نتبين فى الروايات اليونانية القديمة ، أكثر من أى روايات أخرى ، الصراع ناشياً بين قوتين ماديتين (قد يكونان شخصيتين) ، أو بين ذهنين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه . وبسبب ما نعرف من قيود المسرح الأثينى، ومايتنج عن هذه القيود من إنتاج مسرحى ذى نسب جامدة وجو جامد، نلاحظ أن مآسى إسكيلوس وسوفوكلس ويوربيدز تحمل طابع التناقض ، باعتمادها من جهة على الموضوع الممثل ، بمعنى أن الصراع المفجع هو صراع خارجى، ومن جهة أخرى بتجاهلها الموضوع الممثل، بمعنى الحركة المسرحية ، فى أثناء التطورات التى يسير فيها الموضوع . وقد نكون أكثر صواباً إذا أخذنا بما ذهب إليه فوجان Vaughan من أن المسرحية اليونانية هى مسرحية أوضاع أو مواقف Situations ؛ وهى نوع خاص من المجهود المسرحى لم يلبث أن تسلمه كتّاب المذهب الكلاسى الحديث فى كل من فرنسا وإيطاليا . وتكاد هذه الأوضاع أن تكون على الدوام ذات صراع خارجى صراع إنسان مع قوة من القوى الخارجة عن ذاته ، كما هى الحال بين أورست وربات العذاب furies ، أو الصراع بين إنسان وإنسان ، كما هى الحال بين أجاممنون وكليتمنسترا ، أو بين أوديسيوس (أوليسيز) وبين

أندروماك (فى مأساة الطرواديين لسنكا) ولا يخفى أن هذا الصراع الخارجى هو أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها . وهو فى حاجة إلى العبقرية التى ترفعه إلى ذروة الفن المتأجج حماسة . . ورب كاتب لم يبلغ شأن الكتاب العظام بعد ، يكون مشتغلا بمشروع مسرحية رومنسية . بأسلوب رومنسى ، يصل فى بعض أجزاء مسرحيته إلى ذروة تسترعى النظر حقاً . ولكن كاتباً كراسين ، أو كاتباً مثل ألفييرى فقط ، هو الذى يستطيع أن يجعل من مسرحية « الموقف » شيئاً نابضاً بالصدق واسترعاء النظر . ثم إن الصراع الخارجى ليس محصوراً بالطبع فى المذهبين الكلاسى والكلاسى الحديث . فكاتب مثل خرستوفر مارلو ، منشىء المسرحية الرومنسية الإنجليزية ، لا يصور لنا فى جميع مسرحياته ، إذا استثنينا مشهداً واحدا فى الدكتور فاوست ، ومسرحيته التاريخية إدورد الثانى ، إلا الصراع الخارجى الناشب بين الأشخاص والقوى . وتيمورلنك فى المأساة الموسومة باسمه يقف فى وجه قوة الحياة ، وباراباس « فى يهودى ملطا » هو شخصية مفجعة لموقفه الذى يشبه موقف تيمورلنك . والذى يسترعى الاهتمام فى كلتا المسرحيتين هو ، أولا : هذا الصراع بين شخصية مسيطرة ، وعالم من الشخصيات الأقل شأنا ، وثانيا : هذا الصراع بين تلك الشخصية المسيطرة وبين قوة أكبر منها وأجل شأنا .

ونقيض هذا الصراع الخارجى الصراعُ الداخلى ، هذا الصراع الذى يستحيل علينا أن نتبينه فى أخلص صوره . فالعمق ، أو الداخلية كما سماها فوجان ، من خصائص المسرحية الحديثة بالقياس إلى المسرحية القديمة ، ولا يتجلى هذا العمق فى أحسن صوره إلا فى ميدان النضال المفجع . وبالرغم من تلك النبذة الساخرة التى وضعها العلماء الأكاديميون عن المعادلة القديمة التى نصها : (سنكا + المسرحية الأخلاقية = المسرحية الشيكسبيرية) فنحن لا يسعنا إلا أن نصدق أن الصراع القديم فى الروايات الأخلاقية

مع هذه الشخصيات العامة ، من قبيل شخصية « كل حى Everyman »
أو هيومانوم جينوس Humanum Genus ، تلك الشخصيات التى تأخذ
التجارب والمغريات بخناقها ، والتى تضايقها الملائكة الأخيار ... تقول
إن هذا الصراع كان ولا بد القوة الملهمة فى تطور هـذا النزال المشبوب
فى أعماق عقل البطل ، النزال الذى لم يعد بعد نزالا بين قوة وقوة ، ولا حتى
بين عقل وعقل ، ولـكن بين عاطفة وعاطفة ، وبين فكرة وفكرة ...
إنه هذا التطور الذى يتجلى فى أعظم صوره فى مسرحيات عصر إليزابث ،
التى كانت أول روايات ظهرت فيها صورة الصراع الداخلى الذى يسير
جنباً إلى جنب مع صراع خارجى ، ممتزجين أحدهما بالآخر ، مشتركين
كلاهما فى جوهر المأساة ، وإن كانت الأهمية الأكثر غلبة ، والأعظم
شأنا ، هى للصراع الداخلى . ومن هذا ما نرى فى مأساة عطيل من هذا
الصراع الخارجى بين عطيل وياجو ، هذا الصراع الذى لا يسترعى منا غير
أعيننا ... فإذا جاوزناه ، وجدنا ثمة عقل عطيل نفسه ... وما يضطرم
فى أعماقه من هذا النزال الذى جعل من المسرحية آية رائعة من آيات الفن
العالمى . ونحن نجد فى هاملت مثل هذا تماما ... فثمة هذا الصراع الخارجى
بين هاملت والشبح ... وبين هاملت وكلوديوس ، إلا أن جوهر المأساة
الحقيق يستكن فى أعماق عقل هاملت نفسه ، كما نرى الصراع الخارجى
أشد وضوحا فى مأساة الملك لير ، لكنه يتلاشى ثانية فى ماكبث ، حيث
تتركز قيمة المسرحية فى هذا الصراع الذى يضطرم على أشده فى أعماق عقل
الملك القاتل ، وفى أعماق قلبه .

ولما كانت المسرحيات الرومنسية ليست كلها من هذا النمط ، فإننا
نجد أن الكثير من مسرحيات المذهب الكلاسى الحديث ، وإن قامت هذه
المسرحيات كما هو شأنها ، على التصور اليونانى القديم ، وإن جانبت الجادة
أيضاً بفعل الحماسة الكلاسية « للخرافة » . تقول إننا نجد أن الكثير من

هذه المسرحيات ، مع ذلك ، قد اشترك فيه الصراع الداخلى والصراع الخارجى بصورة وإن تكن بدائية إلا أنها صورة تستلفت الأنظار . ومسرحيات الحب والشرف التى ظهرت فى فترة عودة الملكية من التاريخ الإنجليزى ، إن هى إلا مثال آخر للاتجاه الذى نلحظه فى روايات راسين والفييرى . ونحن ربما أضحكتنا فكرة دريدن عن المنصور Almanzor أومنتزوما ؛ إلا أن هاتين الشخصيتين ، بالرغم من ذلك ، إن هما إلا صورتان مبسطتان ، مبالغ فيهما ، للصراع الداخلى ، والخلاف بينهما وبين عطيل وهاملت ليس خلافا فى النوع . بل إن فى وسعنا أن نقول إن الشخصية الأولى من هاتين الشخصيتين الشيكسبيريتين على الأقل تصور لنا أيضاً نزالا بين الحب والشرف ، وموضع الخلاف بينهما هو فى الطريقة التى قدمتا بها : أولا : لأنهما ليستا دراستين مركبتين ، وثانياً : لأن الصراع فيهما لم يقدم تقديما طبيعيا ، ولكن بطريقة الأحاديث الحية والخطب الحماسية ، وهذه الخطب والأحاديث التى يديرها المؤلف خيراً مما كان يديرها الأقدمون ، والتى يكسوها حلة تجعلها أكثر رجحانا تفسد أيضاً مسرحيات راسين التى هى من نوع هذه المسرحيات . وإن كان الصراع الداخلى هنا يتخذ فى أحيان كثيرة صوراً جذابة تسحر اللب . وإذا نحن أمعنا النظر فى مأساة أندروماك . تلك الرواية التى تعد نموذجا لمدرسة فرنسية بأكملها فى كتابة المأساة ، لرأينا صراعا فى عقل أندروماك ، ناشبا من حبها لولدها ومن وفائها لزوجها المتوفى ؛ وصراعاً فى عقل هرميون ناشبا من غيرتها من أندروماك ، ومن حبها لبيروس ؛ وصراعا فى عقل بيروس ، ناشبا من حبه لآلهته وحبه لأندروماك ، ثم صراعا فى عقل أورست ناشبا من حبه لهرميون وكراهيته لبيروس .

ولا مندوحة للمسرحية الكلاسية أو الكلاسية المحدثة بحكم القيود التى يلتزمها كتابها من أن تصور هذا الصراع الداخلى تصويرا شديد التحديد

محصور المعالم . والمسرحية الرومنسية ، بحكم السهولة التي تستطيع بها تطوير الشخصيات ، تتيح فرصا أكبر ، وبخاصة في عرض هذا اللون من ألوان الصراع المشتق من تمثيل بعض الأحداث ، وثمة تطور ظاهر أبعد مدى ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، في كل من عمق (أو داخلية) الرواية وصراعها الداخلي ، في عدد من مسرحيات العصور الحديثة . فمسرحيات مترلنك ومدرسته تشتمل على صراع داخلي وصراع خارجي إلا أن الصراع الداخلي في هذه المسرحيات ليس من طراز الصراع الداخلي في أبطال شكسبير . إن الصراع في هذه المسرحيات ليس بين الحب والشرف ولا بين فكرتين أو عاطفتين ، لكنه بين العقل الواعي والعقل الباطن ، بين العلائق الإنسانية وعلائق الروح ، ففي مسرحية بلياس وملسنده تجد الصراع الخارجي ناشبا بين بلياس وبين جولود . . . إلا أنه صراع غير ذي بال إذا وضعناه جنبا إلى جنب مع الصراع الأعمق منه غورا ، الناشب في روح بلياس ، والناشب في روح الزوج ... وإن قوة هذا الاتجاه الجديد الذي يأخذ به بعض الكتاب المسرحيين في أيامنا هذه ، لتتجلى جلاء حسنا إذا نحن قارنا بين مسرحية بلياس وملسنده هذه ، وبين مسرحية تشبهها في الموضوع ، لكنها مشتقة من التقليد الشيكسبيري المباشر . . تلك هي مسرحية پاولو وفرنشسكا لكاتبها ستيفن فلبس . ففي هذه المأساة تجد عمقاً من أشد ألوان العمق « الإنساني » . فالصراع في قلب پاولو هو صراع مرده إلى هذا الحب الساذج ، وإلى الشرف ، أما الصراع في قلب مالاتستا فرده إلى حبه لزوجته ، وإلى حبه لأخيه . والصراع عند مترلنك ينتقل نقلة إلى الأمام ، والراجح أن المسرح هنا ، كما رأينا ، يوفق بين نفسه وبين حاجيات زمانه ، كما كان يفعل في أزمنة أخرى ، وأنه يبرهن على استعداده لأن يتسع حتى يردد مطالب الجيل الأحدث عهداً ترديداً صحيحاً .

ومن أعم مصادر الضحك وأشدها جلاء فى عالم المسرح هذا التعارض بين فرد ، أو بين حرفة ، وبين المجتمع فى مجموعه . وقد صرح برجسون فى كتابه الممتع (الضحك Le Rire) أن كل ألوان الضحك اجتماعية الصبغة ، وأنها ، فى أساسها ، تثريب جماعة خاصة على ما يظهر من انحراف فى شخص بمفرده ، أو فئة خاصة . وسواء رضينا عن هذا الرأى أو لم نرض فلا خفاء فى أننا نلمس هنا وسيلة عظيمة من الوسائل التى يلجأ إليها الكاتب المسرحى ، بل من أعظم الوسائل التى ينتفع بها فى فنه . وقد يدخل الهجاء (بمعنى اللمز والتنبيط) فى هذا الفن على نطاق واسع ، لأنه من العسير تحاشى الهجاء فى الملهاة . إلا أن جوهر الضحك ينحصر فيما تتضمنه الملهاة من التباين والصراع ، سواء ذُكرا صراحة أو ظهرا خلال الكلام ... فالوالد العجوز الذى ابتكره تيرنس ؛ وشخصية طرطوف المنافق التى ابتكرها موليير ؛ وشخصية بولونيوس الذى يُغثى النفس ، والتى ابتكرها شيكسبير ؛ وشخصية فتى العصر (العايق ؟) التى ابتكرها كونجريف فى فترة عودة الملكية وشخصية الفتى الظريف (الحَبُّوب !) التى اخترعها سِبَر Cibber فى القرن الثامن عشر ؛ وشخصية مسز مالاپروب الشنيعة التى ابتكرها شريدان — كل هذه شخصيات كانت تتسلط فى أعناق خلائق من أفراد المجتمع العاديين . إن عالماً كل أفراده بولونيوس ، لا يمكن أن يكون عالماً مضحكا . وبالمثل عالم يكون كل أفراده مالاپروب ؛ بل لن تكون هذه شخصيات مضحكة إذ تصورناها منعزلة عن بيئتها ، ومجردة منها . إن الذى يبعث ضحكنا كله هو احتكاك هذه الشخصيات غير العادية ، بالأنماط العادية الأخرى من البشر ... ومن هنا يصير بولونيوس شخصية مسلية عندما نراه مسلطاً على هاملت وهوريشيو ، وكذلك مسز مالاپروب عندما نراها فى هذا التباين بينها وبين فولكلاند والآخرين ؛ وكذلك شخصية فتى العصر (العايق !) عندما نقارن بينها وبين شخصيات زمانها ، تلك الشخصيات الرقيقة المثقفة .

وهذا الصراع بين الفرد والمجتمع هو بطبيعة الحال مما يمكن غالبا تمييزه من الصراع بين فردين ، إلا أننا نستطيع مع ذاك إدراك شيء من الفرق بينهما فنحن نلاحظ أن عنصر التضحيك فى الملهاة يمكن زيادته بمعارضة مباشرة بين شخصيتين شاذتين (ويهما لحسة ا) إحداهما ضد الأخرى ، ثم بمعارضة مباشرة كذلك ، بين كلتيهما وبين المجتمع فى مجموعه . فشخصيتان مثل دجبرى Dogberry وفرچس Verges شخصيتان تقف كل منهما إزاء الأخرى موقف الديوك المتقاتلة ، وإن لم تضحك منهما إلا عندما نعارضهما كليهما بمخلوقات من ذوى المواهب العادية ، وبندك Benedick وبياتريس هما أيضا شخصيتان مسليتان كالشخصيتين السابقتين ؛ وإن يكن ذلك بأسلوب آخر ، إلا أنهما لا يكتسبان طابعهما الفكاهى ، إن جاز هذا التعبير ، إلا بحضور كلوديو من جهة . وهيرو من جهة أخرى .

على أن الملهاة لا تعتمد دائماً على الأمور الشاذة أو غير العادية ، وقد يبدو كأنما الجمهور ، أو الكاتب المسرحى ، لا يستحضر فى ذهنه دائماً هذا الصراع بين الفرد أو مجموعة من الأفراد وبين المجتمع ، لا بطريق مباشر ولا بطريق غير مباشر . ثم إن أحد البواعث الرئيسية فى الملهاة التى تقوم على المهارة الفنية ليس له علاقة مباشرة بذلك — وبالأحرى بالملهاة التى تنشأ عن الصراع بين الذكر والأنثى . والملهاة الصحيحة تتطلب ، كما قال ميردث ، حالة معينة من أحوال المجتمع يتساوى فيها الرجال والنساء ، ومن ثمة يكون الضحك ناشئا من الصدام بين أمزجة الذكور وأمزجة الإناث ؛ ولعلنا الآن نملك مجاميع بأكملها من المآسى التى تكاد تعتمد اعتماداً كلياً على الأبطال فقط ؛ ومآسى مارلو ، على هذا الوضع مآس خالصة الذكورة . ومأساة هاملت ، أقرب إلى الذكورة منها إلى الأنوثة ؛ إلا أن الملهاة تكون فى الغالب على عكس المأساة ، أى يشترك فيها عنصرا الذكورة والأنوثة بصورة محققة . وقد نبحث عن ملهاة واحدة من آلاف الملاهى التى بين

أيدينا ، لا تكون فيها امرأة واحدة على الأقل تضطلع بدور رئيسى فلا نجد [١] . والفكاهة التى تتألق فى ملهاة « الليلة الثانية عشرة » ، وخفة روح ملهاة The Way of the World وإشراقها ؛ ولألاء مدرسة النميمة School for Scandal ، كل هذه السجايا التى تفيض بها تلك الملاهى ، إما أن يزداد مقدارها ، وإما أن تكتسب جوهر إلهامها ، من هذا الصراع الناشب بين عقليات الرجال وعقليات النساء التى تصطرع فيها . وضحك الجنسين هذا ، إذا جاز أن نطلق عليه ذلك الاسم ، ليس يخفى أنه واحد من أكثر الانفعالات بدائية ؛ وهو ينشأ مباشرة ، كما يتضح ذلك تمام الوضوح ، من تنافر ، أو تناقض نلمسه فى موضوع الرواية ، أو منصوص عنه صراحة ؛ والرجل الذى تبذه المرأة فى الحيلة ، وبالأحرى الذى تلعب المرأة على ذقنه ! كما نشاهد ذلك فى ملهاة فلتشر : أردت صيده فصادنى Tamer Tam'd ، والمرأة المتمردة التى يروضها زوجها ، كما تتجلى فى ترويض المتمردة ، وبحث الجنس عن وليف له فى الجنس الآخر . تلك الغريزة البدائية التى تجدها فى صورة مهذبة فى المرأة التى تبحث عن شريكها فى رواية Wild-goose Chase — أو تجدها فى الرجل الذى يبحث عن شريكة حياته كما صنع فلتشر أيضاً فى ملهاته Scornful Lady كل هذه الشخصيات الفكهة، والمواقف المضحكة ستظل دائماً رصيداً طيباً ترجع إليه مسارحنا فى وقت الحاجة .

فكل هذه ألوان من الصراع الخارجى . نزال بين الفرد والمجتمع ، أو بين فردين ، أو بين الجنس والجنس الآخر ، ونحن لا نتبين هنا أى إشارة إلى صراع داخلى مضحك . وليس من اليسير الهين تطوير هذا الصراع الخارجى كما نطوره فى فرع من فروع الصراع الداخلى فى المأساة ، بل لا يمكن أن

---

(١) صور لنا ميردث فى رسالة عن : فكرة الملهاة ومنافع الروح الكوميدى ، كيف تحجب المرأة الرجل فى مواقف كثيرة — مثال ذلك ملامانت Millamant فى ملهاة The Way of the World.

نكتشفه إذا حدث إلا نادراً . والملهاة تتناول الشخصيات البسيطة أكثر مما تتناول الشخصيات المعقدة ولهذا فهي لا تملك الوسائل التي تستطيع الإيحاء بصراع بين انفعالين (عاطفتين) في قلب رجل واحد أو امرأة واحدة . إن التعقيد حيثما دخل في الملهاة ، فإنه يجعل فيها عادة أثراً من الآثار المحركة للعواطف ، أثراً من آثار الشجن . وإنا لنلمح شيئاً مضحكا عندما يجأر شيلوك : « يا ابنتي ! أواه يا دوقاتي ! (يقصد أمواله) أواه يا ابنتي ! » وهذا لسببين ، أولهما عدم التناسب بين المناديين ، وثانيهما هذا الصراع الداخلي الذي يكشفان عنه . بيد أن كلمات شيلوك ليست كلها مما يضحك ، بل هي تقترب اقتراباً كبيراً من هامش الكلام المثير للشجن . وهذا هو نفسه الذي يثير الضحك في الفينة بعد الفينة في كلام بهلول (مهرج) الملك لير . وذلك لما يكشفه هذا الكلام في عقل المهرج من الصراع بين الذكاء العميق ، والنكات المشتتة . على أننا نجد هنا أيضاً أن شخصية البهلول (المهرج) ليست شخصية مضحكة بل شخصية مثيرة للرثاء . . . وبالأحرى بطانة تليق بالكرب الذي يعانيه لير . ومن ثم فلسوف نجد أن الصراع الداخلي الذي هو من قبيل هذا النمط ، وإن يكن مفخرة جميع المآسي التي ظهرت بعد عصر اليزابيث ، لا يصلح أداة للتعبير المضحك الخالص .

على أن ثمة نمطاً واحداً من الصراع الداخلي الذي يميز مسرحيات أبرع الكتاب الكوميديين من غيرها ، إنه ليس صراعا بين فكرتين ، أو بين انفعالين (عاطفتين) ، بل هو صراع بين وهمين (تخيلين) ينتهيان إلى ما يعرف عادة باسم القــــدرة على التنكيت ، أو البراعة في التندر : esprit or wit ، وهي عبارة طالما تناولها الكتاب بالشرح . ولقد فسرها لوك Locke كما هو معروف ، بأنها هي هذه السجية من سجايا عقولنا التي تجمع الآراء المتشابهة بعضها إلى بعض في سرعة وفي تنوع . وقد أجاز أديسون هــــذا التعريف الذي وضعه لوك ، لكنه زاد عليه أن التندر

(التنكيت) لا يتناول فى أكثر الأحيان التطابق بين الآراء فحسب ، بل يتناول التعارض بينها أيضاً . وأياً كان التعريف الذى نأخذ به فسنجد أن التندر معارض للفكاهة ، ولهذا السخف الذى يزعمون أنه يصدر عن الذكاء أو الوعى أو عن الصنعة أو التهذيب . إنه يصـــدر عن الذكاء وعن الوعى من حيث أن خالق النكتة ، وإن كان الناس يضحكون معه ، فإنهم لن يضحكوا عليه . إنه يقول الأشياء المضحكة وهو عامد لها قاصد إليها . ثم هو يصدر عن الصنعة من حيث أنه لا ينشأ عن الشعوذة الطبيعية أو الهلوسة غير الشعورية ؛ ثم هو يصدر عن التهذيب من حيث أنه لا يظهر بأى حال فى الشعوب البدائية ، وذلك لأنه قد تطور خلال أحقاب طويلة من المحاولات الذهنية والأحاديث المثقفة . والتندر ينشأ أصلا من الصراع بين فكرتين ، أو بين فكرة وغاية . والـ bon mot (النكتة أو النادرة) هى التعبير عن صدام بين تخيلين منفصلين أو فكرتين لا علاقة لإحداها بالأخرى ، نراهما يتصلان ببعضهما لحظة واحدة ، والنادرة تتجلى فى أوضح صورها فى شكل تورية (قافية !) ؛ أما فى أوجها فتبدو مجرد اختلاط أمر مّا على العقل فى ناحيتين مختلفتين من نواحى التصور . وهى تدل على لوذعية ذهنية قادرة على سرعة الوصل بين فكرتين متنافرتين تنافراً جوهرياً .

فهذا الصراع بين التخيلات هو الذى يبدو كأنه السمة التى تتميز بها الملهاة الحديثة . وهو يقع فى ملاهى شيكسبير كنوع من أنواع الشعشعة فى جو الفكاهة التى كانت تسود الملهاة فى ذلك العهد ؛ وهو يشغل مكانا أساسياً فى ملاهى كونجريف وأقرانه من رجال المدرسة الملوكية ، وهو مصدر السحر فى ملاهى The Way of the World ، ومدرسة النميمة ، و The Importance of being Earnest .

الشمول : أو الروح العالمى[1] Universality

ولنتوقف هنا لحظة لنلخص ماوصلنا إليه من نتائج . لقد رأينا أن الصراع عامل أساسى فى المسرحيات جميعاً ، وأن الصراع الخارجى هو أقوى مايجذب النفوس فى جميع المسارح ؛ وأن الصراع الداخلى هو الذى يكسب المأساة أو الملهاة الجلالة والرفعة ، وأن المسرحية لن تتسم بسيماء العظمة إلا إذا جانبت حدود المهزلة من جهة وحدود الميلودرامة من جهة أخرى ؛ وهى لن تظفر بمكانتها العظيم فى عالم المسرح ، ولن تظفر بالنجاح فى عالم الأدب إلا عندما تجتمع فيها هاتان السمتان .

على أننا نستطيع أن نتناول مأساة أو ملهاة يهتم فيها المؤلف بالشخصية اهتماما كبيراً . وحيث نلاحظ أن ناحية العمق فيها جلية بصورة مقصودة أو بغيرها . ومع ذلك فقد لاتكون هذه المسرحية التى تناولناها شيئاً ذا بال فى عالم الأدب .. وبديهى أن كل مسرحية يجبُ أن يكون لها فضلا عما فيها من رسم للشخصيات ومن عمق ، جو عام ، أو روح عام ، بحيث يشمل تطور « القصة الملفقة » كله ، ويضفى على الشخصيات كلها صبغة فريدة ولوناً طاغياً . فهذا الروح .. أو الجو ... هو ما أطلق عليه من الآن « الشمول » ، أو الروح العالمى ، Universality .

ودعنا مرة أخرى من هذه النظريات المجردة إلى الأمثلة المجسمة . وهلم فلنأخذ مثلا على ذلك هذه المأساة التى لا يعرف الناس كاتبها ، والتى وصلتنا

---

(١) المقصود بكلمة universality ألا يكون الشىء محليا topical أو local (أى ألا يقع إلا فى مكان معين أو بلد معين) — وألا يكون موقوتاً بزمن معين أيضا temporary بل يقع فى كل زمان وكل مكان وعند كل أمة من الأمم . وكدنا نترجمها بكلمة أممية لولا ثقلها (د . خ) .

من عصر إليزابيث» واسمها Arden of Feversham ؛ فهذه مسرحية حسنة التصور، جيدة الكتابة، ويكفى للدلالة على ذلك أنها نسبت إلى شيكسبير ؛ فليس حوارها فقط هو الشيء الجيد فيها ، بل بناؤها أيضاً بناء فيه توازن وانسجام ، وشخصياتها مرسومة بطريقة لا يحسنها إلا الأقلون من شعراء عصر إليزابيث المسرحيين . ونحن لا يسعنا أن ننكر أن المسرحية مسرحية جيدة ، ومع هذا فنحن حينما نضعها جنباً إلى جنب مع هاملت أو الملك لير أو ماكبث فنحن لا نشعر فقط بأنها لا تسامى هذه المسرحيات فى عظمتها ، بل ندرك أنها لا تقف معها فى مستوى واحد فى قوة الإنتاج ؛ وهنا لا يسعنا إلا أن نقرر أن هاملت ولير وماكبث مسرحيات عظيمة ، أما Arden of Feversham فليست إلا مسرحية جدية . وثمة شواهد على أنها تفتقر إلى أشياء ليست فيها ، إلا أنها أشياء لا علاقة لها مباشرة بالموضوع أو النص أو رسم الشخصية . فما هو إذن بالضبط مايسبب إخفاقها؟ وبعبارة أخرى : ما هو هـــذا الذى تفتقر إليه هذه المسرحية مما يجعل مسرحيات شيكسبير أعظم منها ؟ إن مسرحية Arden of Feversham مأساة شعبية أو عائلية ا... إنها ليست أكثر من أقصوصة غنائية تروى لنا قصة هذا الزوج الذى قتلته زوجته هى وعشيقها...فهى إذن مسرحية عائلية، إلا أن المسرحيات العائلية لا ينبغى بالضرورة أن تستبعد من عالم المأساة الرفيعة ، فمعظم مسرحيات إبسن تبلغ مستوى رفيعاً يجعلها قريبة من روائع شيكسبير ؛ وهذا هو الشأن فى مأساة اليتيم لأوتواى ، ومأساة « امرأة قتلتها الشفقة Woman Killed with Kindness لمؤلفها هيوود Heywood وحينما نتعمق أكثر من هذا نرى أن السبب الحقيق فى سقوط المسرحية ليس هو موضوعها ، ولكنه طريقة تناول هذا الموضوع . فمأساة Arden of feversham تتناول حادثاً مستقلا منفرداً عن غيره من الحوادث ، ونحن

نسمى مثل هذا الحادث حادثاً خسيساً ، كما نسمى أمثاله من الحوادث التى ترويها الصحافة اليومية حوادث خسيسة . والانفعال (أو العاطفة) التى تتضمنه هذه الصنعة قد لا يمكن تعريفه بالدقة اللازمة — إلا أنه على كل حال يعنى أن قارىء الرواية ، أو قارىء النبذة فى الصحيفة اليومية لم ينتقش بهذا الذى وقعت عليه عيناه ؛ وذلك لأن الحادث يتسم بالسخافة والبساطة ، بل يبدو عادياً إلى جانب ما نقرأ فى الصحيفة من الأشياء الأكبر والأكثر أهمية ؛ إننا لا نجد فى الطريقة التى عولجت بها الرواية هذا الشمول أو الروح العالمى ، الذى أشرنا إليه فى أول كلامنا هذا ، والذى نجده فى « هاملت ، أو فى عطيل ، تلك المأساة التى تعالج موضوعاً قريب الشبه إلى حد ما ، كما عسانا نلاحظ ، بموضوع Arden of Feversham إننا نجد هذا الروح العالمى الشامل فى مسرحية Venice Preserved وفى « بيت دمية» A Doll's House وفى Rosmersholm[1]. فالذى يميز المسرحية العظيمة هو هذا الروح العالمى ، ولا قيمة بعد ذلك لزمن تأليف المسرحية ، أو مكان تأليفها . أما مايتوقف عليه هذا الروح العالمى ، أو طريقة وصول الكاتب إليه ، فنرى من المناسب تأجيل الخوض فيه إلى بحثنا الأكثر ضبطاً والذى خصصناه لطبيعة المأساة نفسها .

ولسوف يتضح لنا تمام الوضوح ، أن كون الحادث من حوادث الحياة حادثاً مرعباً لا يعنى بحال أن يكون حادثاً مفجعاً أو تراجيدياً ، ولقد لاحظ ذلك فى القرن السادس عشر الكاتب چان دى لاتاى J. de la Taille عندما كتب يقول : « إن المأساة لا تعالج أمثال هذه الأشياء التى تقع عادة فى الحياة اليومية ، وتقع لأسباب عادية — كأن يموت إنسان ميتة عادية ، أو كأن يموت إنسان مقتولا بيد عدو من أعدائه ، أو كأن يشنق إنسان محكوم عليه بالإعدام

---

(١) لست أرى هنا إلى إقامة مقارنة مابين أوتوى وهيود ، أو بين إبسن وشيكسبير ، إنما أعني فقط أن أحسن مسرحياتهم هى من نوع الإنتاج الرفيع نفسه .

جزاء ما جنت يداه ، وذلك أن أمثال تلك الأحداث لا تستثيرنا بمثل تلك السهولة ، ولن نسكب من أعيننا بسببها دمعة واحدة . وعلى هذا ، فالخاتمة الوحيدة الصادقة لما نسميه مأساة هو أن تثيرنا جميعاً ، وتبتعث فى فؤاد كل منا أرق الأحاسيس ، ولهذا يجب أن يكون الموضوع مثيراً للرثاء ، مؤلما فى ذاته ... موضوعا لا يلبث أن يثير فينا انفعالا ما [١] » .

وقد لاحظ سارسيه فى القرن التاسع عشر هذه الملاحظة نفسها ، عندما فطن إلى أن الفن الرفيع شىء لا مندوحة عنه فى اختيار الموضوع المفجع أو ابتكاره ، وعلى هذا ، فليس السر كل السر فيما يكون للمأساة من طابعها المضمون فى أذهان النظارة إلا أن يختار لها الموضوع الذى يستطيع بروحه العالمى الشامل ، ذلك الروح الذى يكون الإيحاء به فى كثير من الأحيان عن طريق الرمز والتضمين ، أن يرفع المجموعة الواحدة من الأحداث إلى منبسط فسيح المدى ، يكون بعظم انبساطه أحد العناصر الهامة التى تثير طابع الفجيعة نفسه فى القلوب .

وسنجد أن الملهاة الراقية تتسم بسمة لها طابعها من هذا الروح الشامل العالمى ؛ فنحن نلمس فى الملاهى العظيمة كلها ، ما نلمسه فى جميع المآسى العظيمة من أن الأحداث والشخصيات ليست بمعزل عنا ، فنحن نلمس أنها جميعاً متصلة بطريقة ما بعالم الحياة العادية . وإنا لنجد فى الشخصيات التى من نوع طرطوف وبوبادبل ودوجبرى ، من شخصيات الملاهى الراقية ، نماذج بشرية (يمكن أن يقاس عليها أهل هذا العالم) فهم لا يمتازون بشىء خاص ، أو شىء لا يوجد فى غيرهم . على أننا إذا وجدنا فى ملهاة ما شخصية مثل شخصية بيبر Bibber التى ابتكرها دريدن فى ملهاته The Wild Gallant ، فإننا نحس بأن هذه الشخصية شخصية مستقلة ، وأن بير لا تصله بغيره من الشخصيات صلة ، وأنه نمط وحده لجنون من نوع خاص . إن الهلوسة التى تجاوز الحد

---

(١) Saul le furieux فصل De l'Art de la tragédie (١٠٧٢) .

ليست مما يثير الضحك الحقيق فى الملهاة ، أما مثيرات الضحك حقاً فنجدها فى أنماط الأزياء (والمودات) وأساليب السلوك ، والحرف ، وطبقات الهيئة الاجتماعية ... والروح العالمى الشامل مطلوب هنا ،كما هو مطلوب فى المأساة .

ويجب ألا نهمل ملاحظات آرسطو عن خصائص معينة رأى أنها تميز المسرحية ونحن بصدد النظر فى هذا الروح العالمى الشامل فى كل من الملهاة والمأساة . فهو يقدر فى كتابه — الشعر — أن المأساة الرفيعة تحتوى على قوة مثالية معينة ، وأن ثمة عنصراً تعميمياً فى جميع الملاهى الراقية . واسمع إليه يقول :

« إن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو بالنثر . ومؤلفات هيرودوتس يمكن أن تنظم شعراً،ومع ذلك فهى تظل لونا من ألوان التاريخ ، لاينقص شىء من قيمتها أو يزيد فيها ، نظمت أو لم تنظم . أما الفرق الحقيق فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث،فى حين يروى الشاعر ماقد يحدث، ولهذا كان الشعر أعلى طبقة ، وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الصبغة العالمية ، فى حين يعبر التاريخ عن الأشياء الخاصة المحدودة [١] » .

وليس يخفى ماتحمل كلمات آرسطو هذه من بينة على روح المسرحية العام العالمى ، عما أسلفنا القول فيه فى الصفحات السابقة ، ومما سنتناوله بتفصيل أطول فى الصفحات التالية . ثم إن تعبير آرسطو لا يذهب بعيداً عما يعنى أنه الروح العام لقطعة من الفن : وليس يبدو أنه قصد إلى تلك الوسائل الكثيرة المتنوعة التى ضمن بها الكتاب المسرحيون والشعراء أثرهم الفلسفى » .

---

(١) لا بد من الرجوع الى كتاب بوتشر Aristotle's Theory of poetry & Fine Art للالمام بموضوع عالمية الأدب اليونانى وفهم مرامى أقوال آرسطو بالضبط .

الباب الثاني

الروح العالمي الشامل

الفصل الأول

فى المأساة

لابد لنا ونحن ننتقل من تلك النظرة العامة السريعة فى الخصائص الرئيسية للأنماط الرفيعة من المسرحية ، إلى التحليل الأكثر تفصيلا للمأساة والملهاة بخاصة ... نقول إنه لابد لنا ، وإن وقعنا فى شىء من التكرار ، من أن نستقصى بعض موضوعات البحث التى لم نملك من قبل إلا أن نخطفها خطفاً ، وذلك لكى نروّىء النظر فى طرائق الكتاب المسرحيين وأساليبهم المختلفة . وبما أن مسألة الروح العالمى الشامل ، كما أسلفنا ، واحد من الموضوعات ذات الأهمية البالغة فى دراسة المأساة ، فإنه سيكون أساس هذا التحليل .

أهمية البطل :

لقد رأينا من قبل أن الروح العالمى الشامل عنصر ضرورى ضرورة قصوى فى كل مأساة عظيمة ... والمشكلة التى أمامنا الآن هى : كيف ، وبأية الطرق الخاصة ، استطاع الكتاب المسرحيون فى العصور القديمة ، وفى عصر اليزابث ، وفى العصور الحديثة ، أن يحققوا هذا العنصر الهام فى مسرحياتهم؟ ترى : هل حققوه من وجهته الخارجية ؟ وهل هو شىء فطرى فى تصورهم للشخصية ؟ أو هو شىء لابد أن يبلغ كماله من الداخل ومن الخارج على حد سواء ! .

وليس يتسع المقام هنا إلا لعدد قليل من الاعتبارات والآراء :

ولا بأس من أن نبدأ بحثنا باقتباس كلمات قليلة لأرسطو . فهو يقرر أن « بطل المأساة يجب أن يكون شخصاً ذا شهرة كبيرة ورفاهية زاهرة »

والشهرة الكبيرة والرفاهية الزاهرة عبارتان لا ترادفان بالضبط الملكية ، لكنهما قريبتان منها تلك القرابة التى تجعل أرسطو مسئولا عن كل الأقوال التى قالها الكلاسيون المحدثون الأقرب منا عهداً ، والتى تتعلق بالطبيعة الجليلة الشأن لبطل المأساة . وحينما نجد أن أحداً من نقاد المذهب الكلاسى الحديث لايتناول هذا الموضوع الهام بالذكر ، فنى وسعنا أن نسلم بأن السبب فى ذلك، هو أن ماقيل فيه قد بلغ من الكثرة حداً جعله من البديهات ، حتى لم يعد يتسع القول فيه لقائل . لقد كانت المأساة العائلية أشـــبه بالمستحيلات عند الإغريق ، أما عند الأوغسطيين فقد كانت من المحرمات .

على أن السنن الكلاسى ليس وحده هو الذى كان يقضى بأن يكون بطل المأساة ملكا أو شخصية لامعة . فقد رأينا أن أهل العصــــور الوسطى كانوا يفترضون ضمناً بأن جميع المآسى لا تتناول إلا أشخاص الملوك والأمراء ، وهو افتراض لعله تسرب إليهم من تلك النتف الغامضة التى وصلتهم عن أرسطو وأتباعه ... وهذا راهب شوسر يقول :

إن المأساة هى رواية قصــــة معينة
بمـا تحمله إلينا أنباء الكتب القديمة
من أخبار الذين كانوا يوما ما مظفرين
فتراهم يسقطون من قمة مجدهم إلى
وهدة التعاسة، وتكون خاتمتهم الشقاء[١]

والحكايات التى يرويها شوسر لا تكاد تتحدث إلا عن طغاة هذه الحياة الدنيا ، إذا استثنينا عدداً قليلا من الشخصيات الخرافية وشخصيات الكتاب

---

(١) مما يجب أن نذكره هنا أن المأساة بمفهومها عندنا لم يكن لها وجود فى عالم العصور الوسطى ، إلا فى شكلها فى روايات الالغاز الغامضة Mysteries . . . والمأساة التي يعنيها شوسر هنا هى مجرد القصة المفجعة بمعناها الذى ذكر الراهب فى هذه المقطوعة . . . كما كان يعنى بلفظة كوميديا قصيدة من نظم دانتى فحسب (المؤلف) .

المقدس . ولسوف نتناول بالتفصيل تلك الصورة التى علقت بالأذهان عن المأساة على أنهـا السقوط من قمة التوفيق إلى حضيض البؤس والشقاء ..
أما الآن فسنقتصر على هذا الرأى الذى يرونه فى بطل المأساة هذا الرأى المأثور عن القدامى الكلاسيين ، وعن أهل العصور الوسطى على السواء .
ونحن حينما نستعرض هذا الرأى فى ضوء الروح العالمى الشامل ، نتبين أننا هنا إزاء طريقة من أشـــد الطرق لجاجة ، وإن كانت من أكثرها انتشاراً فى الوقت نفسه ، فى ضمان شىء من الجو العام الذى يذهب إلى أبعد من مجرد الأشخاص الذين يوافوننا من فوق المسرح ، إن وجود شخص ذى أهمية بوصفه بطلا يُشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء هـذه الشخصية أكثر مما يبدى لنا ظاهرها . وفى العصور التى كانت الملكية لها منزلة أعلى ممـا لها اليوم (وعلى الأقل عند غالبية الأمم الغربية) لم يكن الناس يرون فى البطل الملك مجرد فرد من الناس يتلوى فى مخالب الشقاء واليأس ، بل كانوا يرون فيه رمزاً لمصير مملكة بأسرها ؛ وقد فقدت هذه الطريقة من طرق ضمـان الروح العالمى شيئاً من قوتها التى كانت لها فى أول الأمر . ولما لم يعد الملوك أصحاب الحول والطول جميعاً فى بلادهم ، تلاشت بالضرورة تلك الفـكرة التى كانت تذهب إلى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها ؛ إلا أن هذه الطريقة كانت فى العصور اليونانية الكلاسية ، وفى عالم العصور الوسطى طريقة صحيحة كل الصحة فى الوصول إلى هذه الغاية ؛ على أنها كانت قد أخذت تفقد الـكثير من قوتها وقيمتها فى عصر إليزابث بالفعل . ويمكن أن يعتبر ظهور مآساتى
A Womon Killed With Kindness و Arden of Feversham
فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر محاولات يبديها ثائرون بطريقة لا شعورية لخلع نير الاصطلاحات القديمة ، وللتعبير عن شىء أكثر ملاءمة لروح الجيل الجديد . وأمثال تلك الروايات أولى أن تسلك مع غيرها من المقومات الثورية ، كنشأة الرقابة البرلمـانية التدريجية ،

وكظهور الطبقات الوسطى الذى تصوره مسرحية تاجر لندن London Merchant ، لمؤلفها Lillo ، تلك المسرحية التى لم تكن تقل فى روحها الثورى عما كان يتسم به اليعاقبة . وظهور الطبقات يجب أن ينظر إليه من زاوية المجتمع الإنجليزى السريع التغير ، وذلك فى منتصف القرن الثامن عشر .

على أن ظروف عالمنا الحديث ربما تكون سائرة إلى الوراء ، إلى أمثال تلك الظروف التى أسفرت عن المسرحية الملكية القديمة . ولقد كانت فكرة الديمقراطية منذ القرن السابع عشر فكرة من الأفكار الذائعة بين الناس باستمرار ، وكان سلطان الشعب شيئاً له صولته منذ ذلك التاريخ كذلك . ومن أعجب العجب ما نلاحظه فى السنين القلائل الأخيرة من ميل هذا السلطان الشعبى فى كثير من البلاد الأوربية إلى الانحناء أمام إرادة هذا الملك غير المتوج الذى يفرض سيطرته بالجهر بتأييد إرادة حزب — ولعلها تكون إرادة حزب أوجده هو نفسه . وحيث كان قيام طاغية من الطغاة أمراً قد يكون مستحيلا فى أوربا الغربية قبل عشرين سنة خلت ، فإننا نراه الآن من الحقائق الثابتة ، ولعل سلطان لينين ، أو موسولينى لا يختلف عن سلطان أى حاكم قديم إلا اختلافا نظرياً فقط . وبعبارة أخرى لقد أصبح بيننا الآن حكام ترتبط حياتهم ارتباطاً وثيقاً بمصائر شعوبهم ، حتى لعل فكرة البطل الملك ، أو البطل الحاكم ، تعد مستغربة بيننا اليوم كما كان شأنها فى الجيل السابق [1] . ولقد كانت المسرحية فى سنة ١٩١١ تبدو كأنما تسير وفقا لتعاليم الديمقراطية العسكرية ، حيث كان الفرد شيئاً ثانوياً بجانب الطبقة أو الفكرة أو تابعا لها ؛ وفى سنة ١٩٣١ بدت فى الأفق أمارات تنذر بأننا ربما نقتكس فتظهر عندنا من جديد المسرحية الجدية التى تعنى بخاصة بتلك

---

(١) الطبعة التى نترجم عنها هذا الكتاب هى طبعة ١٩٢٧ (أى قبل الحرب العالمية الثانية بأعوام) .

الشخصيات القليلة غير العادية التى من نوع شخصيات الطغاة ، وقد يكون اهتمامنا بمسرحيات التراجم هو مجرد مظهر من مظاهر انشغال بالنا بهذه الشخصيات الطاغية ، غير العادية . وأياً كان السبب فنحن نلمس أن ظروف العالم الحديث تجعل هذه البدعة الموغلة فى القدم ، التى قصد بها ضمان وجود روح عام عالمى فى مشروع المسرحية شيئاً أكثر استقامة على الفهم ، ومن ثمة يكون أكثر استرعاء للانتباه .

وحيث لايدخل عنصر الملك أو الطاغية لسبب مامن الأسباب فى موضوع المسرحية فينبغى أن تتذكر أننا إذا غضضنا الطرف عن أمثال هذه الموضوعات ذات « الأهمية التى لها اعتبارها » ، فيجب بناء على هذا إدخال شىء يمكن أن يحل محل هذا الانفعال الذى يشيره سقوط ملك أو أمير . ولنتعظ دائماً بما لمسنا من أسباب سقوط مأساة Arden of Feversham لقد «هبط» موضوع هذه الرواية : من وجهة نظر القرن السابع عشر المسرحية (بما فقد من عامل الإثارة هذا) ثم لم يعوضنا المؤلف عن هذا العامل شيئاً ما ليحل محله . وهنا ، كما سوف يتضح لنا ، إحدى الصعوبات الكثيرة التى يعانيها مؤلفو المسرحيات الشعبية .

استخدام العناصر الخارقة للطبيعة :

ولا يذهبنّ بنا الظن ، بطبيعة الحال ، إلى أن استخدام البطل ذى الدم الملكى كان الوسيلة الوحيدة التى لجأ إليها الكتاب المسرحيون القدامى لضمان وجود الروح العام العالمى فى مسرحياتهم . بل إن ثمة وسائل كثيرة لا تخفى على أحد فى المسرحيات اليونانية والإنجليزية على السواء ، وإن تكن وسائل لم يذكرها لنا آرسطو . والراجح أن أهم هذه الوسائل هى الإظهار المباشر لقوة من القوى فوق البشرية . قوة تصلح فى الحال

لأن تكون وسيلة لها من القدرة ما تستطيع به خلق جو أفسح مدى من الجو الذى تستطيع خلقه هذه الحوادث الفردية المجردة التى تجرى فوق المسرح ؛ ولها من القدرة كذلك ما تستطيع به إشاعة شىء من الشعور بالرعب ، هو ، كما سيجىء ، أحد الأصول الجوهرية فى المأساة . وإذا نحن أمعنا النظر فى ثلاثية إسكيلوس المشهورة (الأورستية) والتى تتكون من أجاممنون ، وخوفروا Choeparoe (حاملات الخمر المقدسة) ويومينيدز Eumenides (ربات العذاب) ، لتبين لنا أن جانبا على الأقل من روح هذه الحلقات الثلاث يأتى من ناحية الشعور بهذا العنصر غير الطبيعى ، الذى لا نراه ممثلا أمامنا على المسرح فحسب ، بل الذى تتمثله بادهاتنا أيضاً ... إن ربات العذاب تدخل المسرح أمامنا بأشخاصها ، وكذلك شبح كليتمنسترا ينهض ويخاطب الجمهور ، ثم أقوى وأبعد من هذا أثرا ، عنصر القضاء والقدر الذى يكوّن ظهارة مبهمة فسيحة المدى للمسرحية كلها ... أسرة بتمامها كتبت المقادير على جبين كل فرد من أفرادها مصيره إلى التهلكة ، وفى إثر كل سليل من أبنائها نسمع إلى وقع أقدام الأرزاء والبأساء والجريمة ... لا يستطيع أحد منهم مهربا ... واللعنة جاثمة فى مكان القوة والسيطرة التى تمارسها هذه الفئة الغريبة من الحاكمين . وهكذا نرى أن قصة حقيرة كهذه القصة من قصص الدم والانتقام ، قد انتقلت فى الحال ، وبهذه الوسيلة ، إلى آفاق أسمى ، واكتسبت من فورها أهمية خاصة صادرة من موضوعها نفسه .

ولا جرم أن ثمة وسائل كثيرة متشعبة لاستخدام هذا العنصر من عناصر ما وراء الطبيعة فى المأساة ، وهذه الوسائل تبدأ من تلك الطريقة البدائية التى تظهر لنا طيف إنسان متوفى فوق المسرح ، ثم تتنوع حتى تقتصر على مجرد الإيحاء بجو لا يمكن تفسيره أو تحديد معالمه ... جو لا يستطيع أحد أن يقطع فيه بشىء قطعاً باتاً ... الجو الذى يُقذف فيه تلك

التلميحات الغامضة ... نُفاثات الفكر والشعور الهائمة فى عالم لا يمكن أن يتبينها النظارة فيه على حقيقتها . وأيسر هذه الطرق كلها هو استخدام أحد الأرباب فى المسرحية ، إلا أن هذه الطريقة كما هو واضح تمام الوضوح ، لم تكن أمراً مستطاعا إلا فى مسرحيات اليونان ، وفى الروايات الدينية البدائية فى أوربا ، فى العصور الوسطى . ولقد كان ظهور طيف سماوى فى مسرحيات عصر إليزابث ، أو فى المسرحيات الحديثة ، أمراً يكاد ويكون مستحيلا على الدوام . والسبب فى سقوط رواية فلتشر ، « انتقام كيوبيد » يرجع كله إلى إظهار إله الحب فى صورة آدمية وهو يتعقب من حوله من الآدميين بالتعذيب . إنه لا يكاد يظهر حتى يكون فى محضره شىء فج حال من التلاؤم مع من حوله . لقد تلاشت من أذهاننا تلك الديانة التى كان يمكن أن تجعل تدخله فى تدرج الموضوع شيئاً محتملا ، كما تلاشت من أذهاننا تلك السذاجة الطريفة التى كان يتصف بها أهل العصور الوسطى ، والتى كانت تجعل ظهور كيوبيد على المسرح شيئاً مقبولا . وقد نجد فى مسرحية مثل : الشهيدة العذراء The Virgin Martyr لكاتبيها دكر وماسنجر Dekker & Massinger ، اللذين استخدما فيها الملائكة ؛ أو فى رواية السكوتش كاتلين للمستر ييتس الذى استعمل فيها الأرواح المتنكرة . . . قد نجـــد فى أمثال هاتين الروايتين أن هذه العوامل السماوية قد استعملت استعمالا أرشق ، إلا أنه مما لا شك فيه أن استخدام هذه القوى السماوية الرحيمة ، أو القوى الشيطانية الرجيمة فى المسرحية العصرية يبدو فى معظم الأحوال شيئاً شاذاً ، لا يتفق وأذواق الجيل الجديد ومعتقداته[1] وعلى العكس من هذا . فقد ساد استعمال الأشباح

(١) هذا بالرغم مما نلمسه من المحاولات التى يبذلها كتاب أمثال : سير جيمس مارى ، أو مستر ييتس ، أو مستر سين ، أو كاسى Sean O'Casey (فى روايته Silver Tassie) تلك المحاولات التى يبدو أنهم يقومون بها بقصد خلق جو ملائم لإدخال هذه القوى من قوى ما وراء الطبيعة .

فى المسرح الإنجليزى فى عهد إليزابث ، كما ساد فى المسرح اليونانى من قبل ؛ وكان المتفرجون يتقبلونها بإحساس المندهش الذى يفغرفاه انذهالا .
ولقد كانت هذه الأشباح صحيحة من الوجهة المسرحية فى تلك الأيام ، بل إنا لنجد بيننا اليوم ، وفى هذا القرن العشرين ، من لا يزال يؤمن بأنها حق ، وبأن لها قوة وسلطانا . وقد رأينا أن هذه الأشباح ظهرت أول ما ظهرت فى مسرحيات إسكيلوس ثم قبسها عنه يوربيبيدز ، ولا سيما حين تدرج بها إلى عالم الأرواح والرموز بل زاد فاستخدمها كأدوات للانتقام . وقد تحمس لها سنكا ، ونقلها عنه كيد والمسرحيون فى عصر إليزابث بوجه عام ؛ ومن ثمة كان شبح والد هاملت هو الخلف المباشر الذى فيه من وشائج النسب ما لا يخفى على أحد لشبح كليتمنسترا فى حلقة اليومينيدز (ربات العذاب) من حلقات الأورستية .

ويمكننا أن نلاحظ من النظرة الأولى أن القوة المسرحية للشبح ، مثلها فى ذلك مثل قوة البطل الملك ، تتوقف إلى حد كبير على إيمان النظارة . فإذا وضعنا شبحا فى مسرحية جدية ليكون جزءاً متمماً لها فإننا نكون قد وضعنا فيها أثارةً من المسخرية ، أو من الكفر القتّال ، ليقضى فوراً على الحالة النفسية الخاصة التى نعلم أن ابتعاثها فيها هو الغرض الذى تهدف إليه المأساة وقد حقق شيكسبير ذلك على ما يظهر ، والراجح أنه حققه دون قصد منه . وطريقة تحقيقه إياه من الأهمية القصوى بحيث ينبغى أن نقف لحظة لنتأمل فى وسيلته الخاصة التى عالج بها هذه النقطة . لقد كانت الأشباح اليونانية فى معظم أحوالها أطيافاً عادية مما وراء الطبيعة ، وإن كانت متصلة بحياة شخصيات الرواية وأعمالها ، إلا أنها كانت منفصلة عنها انفصالا أساسياً . أما عند شيكسبير فقد كانت هذه القوى الخارقة متصلة دائماً بأفكار وآراء شخصية حية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية المفجعة . ولا بأس من أن نضرب لهذا مثلا بهاملت . ففى هذه المأساة

فلاحظ أن المؤلف يبدى لنا هاملت الأمير ، وقد أخذت الشكوك تنتابه حول مقتل أبيه ، ولما ير شبح أبيه على الإطلاق . . . ونحن نسمعه يقول فى نهاية المشهد الثانى من الفصل الأول : « إنى لأشك فى أن تكون ثمة لعبة من أعمال الغدر القذرة ! » . ثم هو يصيح عندما يسمع الحقيقة من شفتى أبيه غير الماديتين (فى المشهد الخامس من الفصل الأول) : يا لروحى التى كانت تتنبأ بما فى صفحة الغيب ! ، وشبح شيكسبير فى هاملت هو من أكثر أشباحه كلها بجاجة . . . ومع هذا فما أروع الطريقة التى قدمه بها شيكسبير إلينا ، وما أبرع ما تجنب شيكسبير الوقوع فى الصعوبات التى يقع فيها غيره من المؤلفين المسرحيين باستعمالهم ، هذا الاستعمال التعسفى ، القوى الخارقة للطبيعة ، فى جيل فطر على الشك وإدمان التأمل ، وتتجلى براعة شيكسبير إذا قارنا بين شبح هاملت وشبح أندريا فى رواية المأساة الأسبانية ، تلك المأساة التى لم يمهد فيها مؤلفها أى تمهيد لظهور الشبح الذى يدفع به فوق المسرح دفعا فى أول الرواية ، بطريقة فجة كل الفجاجة ؛ حتى إنها لا تذهل، أو لا تخيب رجاء أولئك الذين لا يؤمنون بتلك المعتقدات فقط ، كما يقول جونسون ، بل الذين يؤمنون كل الإيمان بمجىء تلك الأشباح من عالم آخر غير هذا العالم .

وفى وسعنا أن نلاحظ ، أكثر من هذا ، أن شيكسبير لا يوحى إلينا بمثل تلك الطريقة فحسب ، بما يضعه فى فم البطل من كلام ، وبما يربط به بين شخصية هاملت وبين الشبح نفسه ، بل بطرق أخرى من شأنها أن تخفف المظهر الفج للقوى الخارقة فالشبح فى هاملت لا يراه كل الموجودين فى المكان الواحد . فبرناردو ومارسيلوس يريانه رأى العين ، إلا أن والدة هاملت لا ترى إلا أنه ... هراء ... مجرد هلوسة Hallucination فى ذهن ولدها ... إنه يتكلم ... لكنه لا يتكلم إلى أحد غير هاملت ...

إنه يبدو لنا فى صورة مادية ، إلا أن ثمة دائما هذه الإشارة الحائلة التى تنبهنا بعد كل الذى رأيناه منه ، أنه مرتبط بشخصية هاملت . وهكذا نرى أن موهبة شيكسبير الخالدة فى التحايل تعمل عملها هنا ، وأن إيحاءاته هى إيحاءات العبقرية .

وليس من بين أشباح شيكسبير فى مآسيه العظيمة الأخرى كلها شبح يتجسد تجسداً مادياً كشبح هذا الأمير الدنمركى ؛ أما روح بانكو فى ماكبث ، فهى أكثر روحانية ... إنها تبرز إلى المسرح ، ولكن ماكبث فقط هو الذى يراها ؛ ثم إنها ، إن لم تكن بأجمعها ، فعلى الأقل جانب منها ، من خلق عقلية ماكبث . . . أو أننا بعبارة أخرى لا يمكننا أن نحكم إن كان شيكسبير قد قصد حقيقة أو لم يقصد أن تكون خلقاً مستقلا قائماً بذاته . وإنا ليخامرنا هذا الإحساس الذى خامرنا ونحن نشهد شبح والد هاملت حينما نشهد ساحرات رواية ماكبث ، أعنى الإحساس بوجود قرابة بين تلك القوى الخارقة وبين انفعالات البطل ، وذلك من ارتباط الساحرات ارتباطاً جزئياً فقط بالقوى الخارجة عن هذا العالم المادى . فأفكار هذه الساحرات وكلامهن تنضبط وزناً وأفكار ماكبث ، وتنسجم معها . فنحن نسمعهن يتصايحن فى المشهد الأول من المأساة : « العدل غدر ، والغدر عدل » ثم نسمع ماكبث يقول فى أول مرة يدخل فيها المسرح : « إنى لم أر قط مثل هذا اليوم الممتلىء غدراً وعدلا » فهل قوله هذا إلا صدى يدركه السامع عن طريق الرمز ؟

ويسأله بانكو بعد النبوءات الثلاث ، وهو يكشف لنا بتعجبه حالة ماكبث النفسية ، التى لم تكن إلا استجابة لأحلامه التى يلجلج بها لسانه :

سيدى الصالح : لماذا تشرع فى عمل أشياء ، ثم يظهر عليك الخوف من المضى فيها ، وهى لا تدل إلا على العدالة الحقة .

إن الأمير « ذاهل أيضاً » . . . ذاهل بسبب هـــذه الأفكار التى

يضطرب بها فؤاده ... أفكار الملك ... والقتل ! والخطاب الذى يرسله إلى زوجته ينبىء بما لا مجال فيه للشك عن أن الزوجين الآثمين قد درسا الموضوع قبل أن تبدو له الساحرات فى المرج بأيام طويلة ، ومن ثمة ، فهؤلاء الساحرات مخلوقات مادية من جهة ، ومخلوقات مما وراء الطبيعة من جهة أخرى ... ثم هن من جهة ثالثة الأمانى المجسمة التى تغازل ماكبث نفسه ، وهنا يكمن الإحساس الذى يصلنا بقوى الكون السرمدى ، الكون المبهم ، بما فيه من قوى لا يمكن أن تصل إليها حواسنا ، وبالرغم هـــذا الإحساس القائم فنحن لن تزال يساورنا الشك فيه . على أن براعة شيكسبير وحسن احتياله تبطل حجتنا فيما نسبق إليه من رأى ... سواء كان هذا الرأى السبّاق ناشباً عن إيمان أو عن كفران .

الشعور بالقضاء والقدر :

على أن الأشباح المسرحية ، حتى ولو كان الذى يتناولها رجل فى عبقرية شيكسبير ، ستظل على الدوام طريقة فجة إلى حد ما فى التعريف بالقوى الخارقة مما وراء الطبيعة . والراجح أن الشعور العام بسلطان المقادير الذى تصوره عدة مآس قديمة أو محدثة هو أقوى أثراً وأكثر ارتقاء من هذه الأشباح ، فنحن نشعر فى مأساة مثل أوديب تيرانوس أن ثمة شيئاً لا ينفك يحبط ما يبذله الإنسان من جهد ، فالقدر يبدو فوق المسرح أشبه بممثل رابع ، يقوم بتمثيل دور رئيسى ، فهو يغش ، ويخادع ، ويختان ، ويرقب بابتسامته المزعجة تصرفات الملك الشقى الكثيرة الخطأ .

وشيكسبير هو الآخر يقدم لنا هذا الشعور بالقدر فى المأساة ، ولكن بصورة أخرى معدّلة . ومأساته الوحيدة التى نشعر فيها بالقدر شعوراً عميقاً هى روميو وچولييت ، وهذه المأساة تختلف عن مآسى شيكسبير

العظيمة من عدة وجوه .

وهناك نقطتان لا بأس من إيرادهما هنا . أولاهما ، أن شيكسبير يصور لنا فى هذه المسرحية وفى مسرحياته الأخرى كلا من النصيب أو البخت أو الحظ ، ثم القدر . وهو يعنى بالبخت أن ثمة شعوراً بسلطان عالم خارجى يسيطر على أعمالنا ، وإن كان يشير إلى هذا الشعور إشارات غامضة مذبذبة . ثم هو يعنى بالقـــدر أن ثمة افتراضا مباشراً بأن ثمة عاملا خارقا للطبيعة . يحس الناس به أو لا يحسون به ، يوجهنا ويُشَكِّل أفعالنا . والفكرة الثانية عن القدر ظاهرة فى روميو وچولييت كما رأينا ، فالحبيبان سيئا الطالع من أول أمرهما ... فها هى ذى چولييت يجيئها النذير فى منامها بما ينتظرها من سوء البخت ، وكلمات روميو عن الأمل فى أول الفصل الخامس كلمات مضعضعة ومُشَكِّلة كأنما كان قد سمعها كأن سماوى ذو نظرة شزراء ، فراح يعبث بلعبته البائسة التى على الأرض . ونلمس من شيكسبير فى مآسيه الأخرى . أنه كان يفضل دائماً أن يضمّنها شيئاً من البخت (أو الصدفة) فحسب . فالصدفة هى التى ساقت هاملت إلى اعتلاء ظهر مركب القرصان ، والصدفة هى التى ساقت دنكان إلى ماكبث ، والصدفة هى التى جاءت ببيانكا حينما كان عطيل يسترق السمع . أما القدر ، والقدر المباشر فلم يجىء من روايات شيكسبير إلا فى هذه الرواية الوحيدة التى هى من بواكيره المسرحية (١) .

والنقطة الثانية هى أن شيكسبير ، وبخاصة فيما جرى عليه من طريقته فى الإيحاء ، ومن موقفه البارع من المسائل التى تحمل فى طياتها الشك . كان

---

(١) لابد من الرجوع إلى مقال الدكتور سمارت عن المأساة « دراسات » (الجمعية الانجليزية ، المجلد الثامن) إذا أردنا مزيداً من المعلومات عن البخت والمصادفة فى مسرحيات شيكسبير .

يكثر من المبالغة فى تجسيم القدر المكتوب ، إذا عارضنا هذا القدر بالمصادفة فى مآسيه ، وذلك بإدخال شىء من الحديث بين شخصياته عن الموضوعات الخارقة للطبيعة ، وعن تأثير الأجرام السماوية على أعمال الإنسان . على أن هذ الحديث عن أثر النجوم وعلاقته بمصيرنا هو حديث إجمالى ، بمعنى أنه لا يعطيك توكيدات ثابتة . وها هو ذا أدمند فى « الملك لير » يقول مستهزئاً : « إنها لغرارة ظريفة منا ، نحن المتحذلقين من أبناء هذه الدنيا ، أن ننسب إلى الشمس والقمر والنجوم ما يصيبنا من محن ، وذلك عندما يسوء بختنا ، وما بختنا فى معظم الأحوال إلا نتيجة ماتتخم به أنفسنا من سوء تصرفاتنا » . وفى الرواية نفسها يقول « كنت » الذى لم يعلم بما قاله إدمند :

إنها هى النجوم

النجوم التى فوقنا ، هى التى تسيطر على أحوالنا .

ونجد شخصيات فى روايات أخرى تردد صدى كلمات إدمند ، كهذا الذى يقوله ياجو « إننا نحن أنفسنا الذين نصنع ما نحن عليه من أننا كذا وكذا وكيت وكيت » ، فى حين نجد شخصيات أخرى تردد ، بصور مختلفة ، ما يعتقده كنت . ولقد لاحظ الأستاذ برادلى Bradley بالفعل « أن شيكسبير يضع جميع كلماته التى لا تؤمن بالقدر المحتوم على ألسنة شخصياته الشريرة ، وعلى لسانى إدمند وياجو بخاصة . وإن يكن عكس هذا لا يكاد يكون ملحوظاً [١] » . والحق أن هذه الكلمات تجرى على ألسنة الشخصيات الشريرة ، إلا أن هذه الشخصيات الشريرة هى شخصيات لوذعية ذات عقلية متألقة . بينما نلاحظ أن كل ما نسمع من كلمات تدل على الإيمان بالقدر ، وعلى تأثير النجوم فى البشر يجرى كله على ألسنة الأخيار الشرفاء ، الذين هم بالرغم من ذلك ، أغبياء ، مغلقو الذهن عادة ، مثل كنت . وهنا نلاحظ

(١) المقصود بعكس هذا أن تجرى الكلمات التى فيها إيمان بالقدر على ألسنة الشخصيات الخيرة « د » .

أن شيكسبير يقف من هؤلاء وهؤلاء موقفا محايدا ، فهو لا يؤيد ولا يعارض ، وهو يقتنع بمفهوم الناس فى القدر ، لكنه لا يتدخل مطلقا بطريقة مباشرة فى أعمال الناس ، من حيث هى أعمال تجرى بتصريف من الآلهة ، أو بتعمده المجاهرة بما يدل على إيمانه فى تأثير القوى الخارقة للطبيعة . بل إن استخدامه للصدفة نفسها هو استخدام عرضى . وإذا استثنينا « روميو وجولييت » فالصدفة عند شيكسبير لا تؤثر بحال فى الموضوع الرئيسى للمسرحية ، التأثير الذى يؤدى إلى الكارثة . ولا جدال فى أن عودة هاملت إلى دانمركة هى من أعمال الصدفة ، إلا أن هذه المقاتل التى غطت وجه المسرح فى ختام المأساة لم تكن من أعمال الصدفة بحال ، بل كانت النتيجة المباشرة لتردد الملكة وضعفها ، ولخداع الملك ، ولضغينة ليرتس ، وفقدان هاملت لكل ما يجعله يهتم بالحياة أو يحفل بها .

عنصر السخرية فى المأساة :

وثمة ، فضلا عن هذه الوسائل التى يدخل بها الكاتب المسرحى جوا من الشعور بقوى ما وراء الطبيعة أعلى وأقوى من الموضوع المسرحى الذى نشهد تمثيله فوق المسرح ، وسائل أخرى كثيرة ، لعلها أقل من أن نحسّ بها . كما نحس بالوسائل الأولى ، وأقل من أن تتضح لنا فى الحال ، إلا أنها مع ذلك لا تقل عنها تأثيرا . فمن هذه الوسائل أن يستعمل الكاتب المسرحى ، فى سهولة ويسر ، السخرية المفجعة التى تدل دلالة صريحة ، أو تشير إشارة غامضة ، كيفما كان أمرها ، إلى وجود قوة خارجة عن مدى ما يصل إليه إدراك الإنسان . لقد كانت هذه السخرية المفجعة عند اليونانيين . فى واقع الأمر ، السَّداةَ التى ينسج عليها آلهتهم كلاما ، أو وعدا ، يرسلونه على لسان شخصية من شخصيات المسرحية . ولم يكن شيكسبير يلجأ إلى هذه الأداة إلا نادراً ، لما تستلزمه من افتراض وجود

قوة واعية فى هذا الكون تملك توجيه المقادير — وهو الافتراض الذى لم يكن شيكسبير مستعدا لأن يسلم به . أما السخرية المسرحية التى تنبع من ظروف المسرح فشىء شائع فى رواياته ، إلا أن تكون السخرية موغلة فى عمقها ، أو فى روحها الوثنى ، فيندر أن نجد منها شيئاً فى هذه الروايات . على أننا نجده يستخدم على الدوام تلك المؤثرات الصغيرة الخارقة للطبيعة وذلك بطريق السرد فى كل الأحوال تقريباً . مثال ذلك ما نسمعه عن تمتمات الموتى فى شوارع رومة عقب مقتل قيصر ؛ وما يقصه علينا من جنون الخيل فى ما كبث هنا بسلطان القوى الخارقة ما هو إلا أن الشعور إلا شىء جزئى غير شامل :

لقد كان الليل ليلا طاغيا شديد المراس ؛ فحيثما رقدنا
كانت المداخن تنهار فوقنا ؛ وكما يقولون ،
كانت أصوات البكاء تملأ الهواء كأنها صرخات موت غريبة ،
تنذر بظهور أشراط مرعبة ، لحريق يهلك الحرث والنسل ،
وأحداث مبلبلة ، أسفر عنها زمان الأحزان ، والبوم المستكن
يملأ بنعيبه الليل الطويل العمر : إن بعضهم يقول ، إن الأرض
قد حمت ، وأنها ترتجف بالفعل[١] ...

وهكذا يورد شيكسبير حديث تلك القوى ، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأن لينوكس Lennox غير مخطىء ؛ فهـــذه الأحداث الخارقة للطبيعة مقولات مروية ، وليست حقائق مجزوماً بها ؛ ويمكننا أن نلاحظ من هذه القطعة أن الحوادث الغريبة ليست وحدها التى لا تظهر لنا فوق المسرح ، بل تلك الحوادث الأشد غرابة كأصوات البكاء التى تملأ الهواء ، وارتجاف الأرض ، فهى مسبوقة بعبارة « كما يقولون » الملطفة ، التى يقدم بها لهذا الكلام لينوكس نفسه ؛ وكل الذى يجزم بأنه قد شاهده هو سقوط المداخن ،

---

(١) ما كبث الفصل الثانى المشهد الثالث .

ونعيب البوم . ومن هذا القبيل تقريباً حديث كاسكا عن نُذُر الشؤم التى ظهرت للناس قبل مقتل قيصر (١) . فهو يؤكد لنا أنه رأى بعينيه « عاصفة تتساقط منها النيران ، وعبداً كانت يده تشتعل ، وأسداً يقمقس بين الناس مكشراً عن أنيابه » لـكنه يقول إنه لم ير « هؤلاء الذين كانوا » يروحون ويغدون ، « فى الشوارع ، وقد امتدت حولهم ألسنة النيران » وإن كانت طائفة فقط من النساء اللائى استولى عليهن الرعب قد رأتهم رأى العين !

الإبهام الذى يستدر العاطفة :

إن هذه المقتطفات الأخيرة من يوليوس قيصر ومن ماكبث توضح أيضاً طريقة أخرى أقل شأناً من الطرق التى ذكرناها لإحداث تأثير بوجود شىء خارق للطبيعة ، طريقة كان شيكسپير يكثر من استعمالها على نطاق واسع . فقد كان يستخدم فى مآسيه وفى ملاهيه على السواء نوعاً مما لا بأس من تسميته « الإيهام الذى يستدر العاطفة » أو إن أردت « نوعاً من الرمزية الطبيعية» وهو مايتجلى فى صورة خفيفة فى قول پورشيا فى الفصل الأخير من «تاجر البندقية» : « لقد أوشك الصبح أن ينبلج » ، ويتجلى أكثر من ذلك فى قول پدرو فى الفصل الأخير من «ملهاة جعجعة بلا طحن» : Much Ado about Nothing

عموا صباحا أيها السادة ، أطفئوا مشاعلكم .
فقد انطلقت الذئاب لتقتنص ؛ ثم انظروا ! هذا هو النهار البديع ،
يُرقّش الشرق الوسنان بنقاط رمادية
بين يَدَى عجلات فوبوس (٢) ومن حولها .

ثم هو واضح فى ظلمة القصر الذى قتل فيه دنكان وفى كُدْرته ، وفى مشاهد العاصفة فى مأساة الملك لير ، حيث يبدو أن البَرد المنهال

(١) يوليوس قيصر الفصل الأول ، المشهد الثالث .
(٢) أپولو رب الشمس .

كالسياط ، والريح العاصف ، كائنات تعطف على الملك الطاعن فى السن ؛ فالعاصفة فى الخارج رمز ، بصورة ما ، لعاصفة الجنون الناشبة فى مخه هو . وهذه الرمزية الطبيعية قد استعملها بالطبع شعراء مسرحيون آخرون . قديماً وحديثاً ، ولكن ليس بالمقدار الذى استعمله شيكسبير فى مسرحياته، وأعظم مثال لذلك فى المسرح اليونانى هو ما نراه فى ظهارة مأساة سوفوكلس « فيلوكتيتس » التى تكاد تكون مأساة رومنسية .

العقدة الثانوية :

إن ظهور البطل الملك . واستخدام القوى الخارقة للطبيعة فى إحدى صورها العديدة ، كما رأينا ، وسيلتان من أكثر الوسائل شيوعاً لضمان وجود شعور بالروح العالمى العام الذى كان الكتاب المسرحيون فى اليونان وفى عصر إليزابث يستخدمونه ويمكننا الآن أن نترك هذا كله لنتناول وسيلة رومنسية شاعت بمقدار ما بين المحدثين ، وإن أنكرها القدماء بسبب ما كان يلتزمه مسرحهم من قيود أما هـــذه الوسيلة فهى العقدة الثانوية [1] فلكى يعارض الكتابُ المسرحيون فى عهد إليزابث ، وشيكسبير بخاصة ، الشعورَ بالفردية ، والشعورَ بالروح المفجعة الانفصالية التى يرفع منها ظهور شخصية بارزة تقوم بدور البطولة فى المسرحيات العظيمة جميعاً ، نراهم قد أكثروا من جعل العقدة الثانوية نسخة طبق الأصل ، أو شرحا لمشروع المسرحية الأصلى ؛ ومن ثمة كانت ظروف لير وقَدَرُه غير فردية ولا انفصالية ،

---

(١) العقدة ترجمة لـ Plot ترجمة لا بأس بها — وفى المعاجم عقدة الزواج : إحكامه ، وإبرامه . . . والمقصود بها فى المسرحية إطار الحوادث فى الرواية وحبكتها ، ويطلقون عليها المشروع theme ؛ ولبعض المسرحيات عقدة أصلية — أى إطار — أصلى للحوادث ، وعقدة ثانوية subplot أو أكثر — أى موضوع ثانوى أو أكثر — إلى جانب الموضوع الأصلى (د)

فهو قد طردته ابنتاه اللتان اعترفتا بحبهما له ، ولم يمن به إلا ابنته التى طردها عنه بحماقته . ومثل لير فى هذا مثل جلوستر الذى يخدعه ابنه إدموند ويخونه بالرغم من حب أبيه له ، بينما ابنه إدجار ، الذى شرده هذا الوالد وألحق به الأذى ، يصحبه فى بأسائه ، ويخفف عنه من أشجانه . فهذا التطابق الشديد الوضوح والذى لايخفى أن شيكسبير يستخدمه لغرض مقصود ، يجعلنا نشعر بأن سوء مالقيه لير من معاملة ابنتيه ليس شيئاً اختص به هـــذا الملك ، وبالأحرى ، ليس شيئاً انفصالياً أو فردياً إننا نرى منه صورة طبق الأصل حينما وجهنا البصر فى موقف جلوستر . ونحن حينما نرى ذلك فإننا مسوقون — فى غير وعى — إلى الاعتقاد بأن سوء معاملة الأبناء للآباء قد يكون أمراً ذا مغزى أوسع مدى وأعظم كثيراً مما كنا نظن . وهذا هو ما نلاحظه فى « ماكبث أيضاً ... فبانكو تلح عليه المغريات التى تشبه تلك التى أدت بالملك إلى حياة القتل والجريمة .. واسمع إليه وهو يقول فى أول الفصل الثالث : « صه ! لا تزد ! » تدرك أن أفكاره الخبيثة متغلغلة فى فكرة الفوز بالعرش ... ومعنى هذا أن ماكبث ليس وحده الذى كان يشتهى التاج ويطمع فيه ، وموقفه ليس غير مرتبط بمواقف الآخرين (إنه ليس انفصالياً ولا فردياً !) . ولعلنا نرى كذلك ظاهرة شبيهة بهذا فى «عطيل» وفى «هاملت» وفى كلتا هاتين الروايتين تعمل العقدة الثانوية بالتباين ، أكثر مما تعمل بالتطابق. فأساة عطيل تقوم على ما ألقى فى روع البطل من خيانة زوجته لعهود الزواج، وموضوع هذه الخيانة يتكرر فى العلاقة بين ياجو وأميليا[1]. أما فى هاملت فالموضوع هو انتقام ابن من قاتل أبيه . وهذا يتكرر بصورة مختلفة فيما شهدنا من انفعال ليرتس عندما سمع بمقتل أبيه .

ووجه التباين ، مهما يكن أمره يتأكد فى عطيل . فكما نرى ياجو مناقضاً لعطيل ، وكما نرى سوقية أميليا مناقضة لبراءة دزدمونه ، نلاحظ

---

(١) وربما يتكرر أيضاً فى العلاقة بين كاسيو وبيانكا .

بالمثل أن هاملت نقيض ليرتس الهائج المصمم الذى لا ينثنى . كما نلاحظ التناقض بين پولونيوس الثرثار الضعيف ، والملك القوى المُتقِل ، النموذج المجسم « للأمير الدنمركى » .

ونعود فنقول إن التصريح الفعلى لا لزوم له فى المأساة ، وقد لفتنا شيكسپير إلى ذلك . وإن الإيحاء،ومجرد الإشارة،وإيراد الحقائق فى معرض الكلام كأنها تفاهات خالصة ، كل هذا يحظى على الفور ، وفى كثير من الأحيان بأهمية عظيمة الشأن داخل المسرح، بل أهمية طاغية لا يبلغ شأوها شىء آخر .

الرمزية فى البطل :

إن استخدام العقدة الثانوية المتصلة بموضوع الرواية الأصلى ليس من الأشياء كثيرة الاستعمال فى مسرحياتنا الحديثة . ولقد حدث رد فعل معين لبعض المسرحيات الرومنسية فى عهدها الأول ، وهى تلك المسرحيات التى كانت تبدو أحياناً وكأنها لا شكل لها ؛ وقد كان من شأن رد الفعل هذا ، بالإضافة إلى الحاجيات الحديثة لمسرح القرن العشرين ، أن يهبط بكل من المأساة والملهاة إلى منزلة تقرب من النسب الكلاسية ، ولهذا ، فلا تكاد طريقة من تلك الطرق التى أسلفنا القول عنها تصلح للاستعمال استعمالا حراً طبيعياً فى الوقت الحاضر . على أن ثمة طرقا أخرى يستطيع الكتاب المحدثون أن يسلكوها ؛ ولعل أهم هذه الطرق هى طريقة تأكيد شخصية البطل بالربط بينها وبين المثل الأعلى ، أو بينها وبين العقيدة ، أو بينها وبين الطبقة ، تأكيداً ليس من الضرورى أن يتم التعبير عنه بالإسراف فى استعمال الكلام الطويل . وقد كان استخدام هذه الطريقة يجرى فى نطاق ضيق عند اليونانيين ، فى حين لم يكن يستخدمها شيكسپير قط ؛ أما الكتاب المسرحيون فى القرنين التاسع عشر والعشرين فقد لجأوا إليها فى أوسع نطاق . وإذا نحن رجعنا إلى مأساة

Arden of feversham من جديد فسنجد أن آردن لا يصور شيئاً على الإطلاق خارج نفسه ؛ مع أنه لو كان رمزاً لنمط من الناس ، أو لو أنه كان ينطوى فى ذاته على صورة لمثل أعلى ؛ أو لو أنه تجاوز إلى ما وراء مجرد الوجود الفردى ... لو أنه كان شيئاً من ذلك ، إذن لكانت المسرحية التى هو بطلها قمينة بأن ترتفع إلى مستوى عظمة مسرحيات شيكسبير إلى حد كبير ؛ وحتى لو أنهـا كانت مفتقرة إلى جميع الوسائل الأخرى التى يحدث بواسطتها الشعور بالروح العـالمى العام ، إما بوجود عنصر الملكية ، وإما بالإيحاء بوجود عنصر قوى ما وراء الطبيعة ، أو عنصر الموضوع الثانوى ، لأمكن أن يكون لها مظهر جديد ، ولأمكن أن تسترعى انتباهنا ، وتثيرنا كما لم تستطع الآن أن تفعل .

ولقد بيّن لنا الأستاذ فوجان ، الذى تتبع على هذا النمط الخطة التى وضعها هجل Hegel أن سوفوكلس قد استخدم هذه الوسيلة فى مأساته أنتيجونى (١) . فكريون فى هـــذه المسرحية هو ممثل العدالة التى تقوم على القوانين الأرضية . أما أنتيجونى فتمثل العدالة التى تسمو على القانون كما نعرفه ، وهى بذلك تلمس فينا أعمق الغرائز التى تنطوى عليها طبائعنا العليا . ومسرحية هيود The English Traveller : Heywood ترفعنا هى أيضاً ، وبطريقة من الطرق ، فوق حدود الفردية ، وذلك أن چيرالدين الصغير هو أكثر من أن يكون شخصية انفصالية ؛ إنه يمثل طبقة من أولئك السادة الأمناء ، ذوى النفوس الكبيرة ، الذين يعودون إلى أوطانهم بعد

---

(١) هذا وإن لم يربط فوجان بين هذه الوسيلة وبين معان الروح العالمى العام . ولمن شاء الاطلاع على نقـد آراء هجل بصدد هـذه المسرحية أن يرجع إلى كتاب المأساة Tragedy للدكتور سمارت .

سنين من الضرب فى الآفاق ، وهم غير « إنجليز ولا طليان ولا بالشياطين البشريين » Inglesi italianati, diavoli inearnati .

بل يعودون أقوى مما كانوا نبالةً فى أيامهم الخوالى ، وقد ذهبت الدمائة والتهذيب بما كان فى خلائقهم من نقائص . وهذا هو الذى يجعل مسرحية هيود شيئاً آخر غير مسرحية آردن أوف فقرشام التى لا نعرف لها مؤلفاً . إنه هذا الإحساس الذى تنطوى عليه ... إحساس هذا الشيء الذى هو أسمى من الصغار والتفاهة وأسمى من الشيء المؤقت.. الشيء الذى له قيمته العميقة ، ذات الروح العالمى . ومسرحيات إبسن زاخرة بتأكيد الشخصية هذا ، وليس الدكتور ستوكمان ، فى مسرحية عدو الشعب ، مجرد رجل عادى: إنه ينطوى فى أعماقه على مثل أعلى للحياة الإنسانية ، وهو ممثل فى الوقت نفسه لطبقة ولعقيدة ، وكونه يمثلهما حقيقة على هذا النحو ينتقل بموضوع الرواية إلى آفاق أفسح من حدود هذه المدينة النرويجية الصغيرة ، ويعطى المسرحية جاذبية عالمية ؛ وتتجلى فى مأساة فاوست لجيته مثل هذه الظاهرة ، لأن فاوست هو ، بصورة من الصور ، التعبير الحى لِمُثُل عصر بأكمله ، ولمعتقداته الروحية .

والراجح أن هذا سيكون أحد المصادر الرئيسية للكتاب المسرحيين فى المستقبل . فعصرنا عصر من عصور المُثُل العريضة ، عصر العقائد التى تجتذب الأفراد حتى لتستوعبهم استيعاباً ، عصر الطبقات الكبيرة، حتى طغاة هذا العصر تتميز شخصياتهم بشيء من هذا . لقد كانت أهم اعتراضات ماتزينى على شيكسبير أنه لم تكن له نظرة محددة فى الحياة ، ولا ميل سياسى أو عقيدة مهيمنة على نفسه، وأن شخصيات مسرحياته، كانت لهذا السبب ، تنقصها هذه الأشياء . ومن ذلك قوله :

«المستقبل غير ناطق فى صفحاته . الحماسة من أجل المبادىء الكبرى مجهولة»
"l'avvenire é muto nelle sue pagine, l'entusiasmo pei grandi principié ignorato ".

إلا أن عذر شيكسبير فى ذلك هو أن عصر إليزابث كان صورة من هذا . لقد اشتد ميل الناس اشتداداً كبيراً فى السنوات الأخيرة إلى العقائد التى لا شأن لها بالدين . ولقد كان ذلك الميل شيئاً ملحوظاً فى حرب سنة ١٦٤٢ الأهلية ، كما كان ملحوظا فى التمرد الذى حدث سنة ١٦٨٨ ؛ بيد أنه لم يبلغ ذروته إلا بعد أن خلقت الثورة الفرنسية عالما جديدا على أنقاض العالم القديم . ولقد كان اتجاه الأدب . منذ سنة ١١٨٩ ، شأنه فى ذلك شأن الحياة ، نحو التعبير عما يخامر أفئدة الشعوب من الأخذ بالأساليب الاشتراكية ، ونحو تجميع الشخصيات وفقاً لمقاييس أكثر شمولا ، وإن تكن هذه المقاييس الأكثر شمولا ربما أمكن أن يعبر عنها تعبيراً رمزياً بواسطة شخصية واحدة ذات ذكاء فذ وبصيرة نافذة ؛ وفى بعض الأحيان كان الأدب يتجه نحو الإنكار التام للشخصية ، وفى أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التكتيل والجماعية ، كما يتجلى ذلك فى التفكير الفوضوى الذى صوره لنا فى عالم الأدب الكاتب وليم موريس W. Morris . إن الراجح أن تميل مسرحية المستقبل التى تعبر عن هذه الاتجاهات نحو عرض القوى والطبقات والعقائد الأعظم شأناً ، وذلك للأسباب التى قدمناها ؛ وسيكون عرضها لها إما بصورة معنوية ، وإما بصورة رمزية ؛ نلمسها فى ظهور شخصية مجسمة ممثلة للقوة أو للطبقة ، أو العقيدة .

إن أمثال هذه الروايات التى من قبيل مسرحيتى جولزورثى : الكفاح Strife والعدالة Justice ليست مجرد روايات مشاكل اجتماعية ، بل إنها مآسٍ تلتقى فيها قوى الحياة الحالية وطبقاتها ومعتقداتها ثم يصطرع بعضها مع بعض . فالشخصيات التى تتصارع فى مسرحية الكفاح ليست أفرادا ، كما كان يمكن أن تكون فى عصر إليزابث ؛ إنها شخصيات صورية ... رموز لعناصر أضخم من أن تظهر فى حدود المسرح العادى ؛

إننا حينما وجهنا النظر فى جوانب الفنون الحديثة نستطيع أن نشهد شغفاً بالمثل الأعلى ... شغفا بتجسيم القوى المعنوية أو الجماعية فى صورة ملموسة . وهذا الشغف يصل إلى منتهاه فى مسرحية عالمية مثل مسرحية الكاتب هاردى التى أسماها : الحكام بالوراثة Dynasts ويحق لنا أيضاً أن نتوقع رؤية اتساع أفق المسرح فى المستقبل ، وتعديله بما يتفق وتحقيق هذا الشغف فى صورة أكمل .

الرمزية الخارجية :

ويلحق بهذا التمييز لشخصية بطل إحدى المسرحيات الخاصة بطبقة أو بعقيدة الاستعمال الآخر لما يمكن أن نسميه الرمزية الخارجية ، تلك الوسيلة التى استعملها الكتاب المسرحيون فى جميع العصور ، وإن كنا نرجح أن استعمالها لم يبلغ شأوه إلا فى زمننا هذا ، وثمة شاهد لا نظير له على ذلك فى البطة البرية التى يرد ذكرها فى مسرحية إبسن التى تحمل ذلك الاسم . والخيل فى مسرحية روزمارشولم Rosmersholm هى مثل من هذا القبيل ، ومسرحية سنج Synge المسماة Riders to the Sea لها جو مشابه . ونحن نلمس فى جميع هذه المسرحيات محاولة من الكتاب للتشبث بهدف من الأهداف خارج شخصيات المسرحية أنفسهم ، ومعالجتهم لهذا الهدف بوصفه قوة ، أو رمزاً لقوة تعمل من الخارج على موضوع الرواية ، أو أنهم يعالجونه بوصفه كناية عن مجال أوسع مدى للموضوع ، مجال يصل الشخصيات المسرحية بالعالم دون قيد ؛ وهذه الرمزية الخارجية تخدم الغرض المضاعف الذى نمزج فيه فى جو واحـــد بين الشخصيات المتنوعة فى المسرحية بحيث نربطهم بجمهور النظارة ، وبالعالم الخارج عن نطاق هذا الجمهور ، وبين إيجاد شىء من الإيحاء بقوى أخرى زيادة عن الأحداث التى تجرى فوق المسرح . والمياه المصطخبة التى يشير

إليها فى كثير من الأحيان المستر ماسفيلد فى مسرحية « مأساة نان » (Tragedy of Nan) تعطينا ، إلى حد ما ، صورة من ذلك . والخاتم والبئر فى رمزية ميترلنك: بلياس وملسندة ، هما شيئان رمزيان ، مستقران ... شيئان لا يتغيران كما تتغير شخصيات الرواية . والظهارة الخلفية[1] لمسرحية الكاتب پرزبسزفسكى[2] المسماة الجليد Snow لها هذه القوة نفسها ، فالمدى الشاسع المغطى بالثلج فى هذه المسرحية ، والذى يرى بسهولة من خلال نوافذ تلك الحجرة الدفيئة هذا الدفء المحبب ، يهيء جوا عاما للمأساة . وليس الثلج وحده رمزاً لعقل پرونكا ، بل هو رمز أيضاً لشيء خارج پرونكا نفسها ، رمز لشيء أعظم ، وسرمدى . وثمة شيء له مثل ذلك التأثير فى مشهد لعبة الورق فى مسرحية هيود : امرأة قتلتها الشفقة A Woman Killed with Kindness حيث يبدو أن توزيع الورق ، وتقدم اللعب ، ينسجمان انسجاما غريبا مع كل من حوادث المسرحية وعواطف شخصياتها . وتظهر هذه الرمزية الخارجية أحيانا فى صورة شخص ، وفى هذه الحالة تربط نفسها باستعمال القوى الخارقة للطبيعة . فالمربية فى تلك الرواية التى ذكرناها أخيراً للكاتب پرزبسزفسكى هى شخصية رمزية شبه مرتبطة بعالم آخر . والمجنون العجوز فى مأساة نان له مثل قوة تلك المربية . والساحرات فى مأساة ماكبث تهيء لهذه الرواية وحدة النغم والروح العام العالمى ؛ وهى الوحدة التى يهيئها الشبح لمأساة هاملت .

الوراثة :

على أن إدخال مثل هذا الشخص الرمزى يستبعد عادة فى المأساة الحديثة

(١) Background

(٢) Przybyszewski

لأسباب ستتضح لنا حالا . لقد انتهى الشعور القديم بالقدر ، والإيحاء بقوة خارقة للطبيعة لم يعد يلائم الفكر الحديث ؛ وقد حل العلم وتفسير الحقائق بالوسائل الطبيعية محل الخرافات والإيمان بمؤثر مباشر فوق طبيعة البشر . ولا يتجلى هذا التبدل فى وجهات النظر كما يتجلى فى اختفاء الموضوع اليونانى القديم الذى يقول بأن أسرة ما قد حكمت عليها المقادير بالهلاك ؛ والاستعاضة عن ذلك باستعمال الوراثة ... إن الوراثة هى القدر فى حياتنا التى نحياها اليوم ؛ والشخص الملحد ، ورجل العلم فى هذا العصر ، يريان فيها من الرعب وإلقاء الذعر فى القلوب ما كانت ربات المقادير الثلاث تلقيه فى قلب الرجل اليونانى القديم . وأشهر الأمثلة التى استخدمت فيها الوراثة هو ما نراه فى مسرحية الأشباح للكاتب إبسن ، إلا أن هناك أمثلة أخرى كثيرة فى المسرحيات الحديثة استخدم الكتاب فيها عنصر الوراثة بما لا يكاد يقل قوة عما استخدمها فيه إبسن . والروح المفجع الحقيقى فى مأساة الأشباح ليس مصدره ما يقاسيه أفراد الرواية فحسب من ألم وبأساء ، بل مما يؤكده الكاتب فى أذهان القراء وجمهور النظارة من أن ما يشاهدون إن هو إلا لعنة لا يقتصر خطرها على حياة الفرد فحسب ، ولا تنتهى بموته وأن للوراثة سلطانها على الجميع . ولا يمكن بالطبع معالجة موضوع الوراثة فى أنقى صوره ، فى كثير من الأحوال ، دون أن يصبح موضوعا مملا ورتيبا ؛ بيد أننا نستطيع أن نهذبه بطرق شتى بحيث يبدو فى شكل مستور ، وإن لم يكن أقل تأثيراً فى النفوس بالضرورة . والروايتان المذكورتان آنفا ، وهى مأساة نان ، والجليد ، توحيان لنا بشىء من هذا التهذيب ، بطريقة ما ، وإن لم يذكر ذلك بالفعل . فمأساة نان ناشئة من الوراثة ... من اللعنة التى لم يكتبها الله ، بل حكم بها المجتمع على فتاة بريئة . ومؤلف مأساة الجليد يُلمّح إلى الوراثة باستمرار ، وهو يذكر لنا أن أخت برونكا قد وضعت حدا لحياتها بطريقة مفجعة ، وليس هذا فحسب ،

بل هى قد أقدمت على ذلك بالطريقة نفسها التى فعلتها بطلة المأساة . ونحن لا نلبث لهذا السبب أن ندرك العلاقة بين الفتاتين . وهكذا نقدر ، فى عقلنا الباطن العلاقة بين الشخصيات الواقفة على المسرح وبين القوى البعيدة عنه ، حق قدرها .

وثمة بالطبع طرق أخرى للحصول على هذا الشعور بالروح العام العالمى ؛ فالطرق التى نقل بها الكتاب المسرحيون . القدامى وفى عصر إليزابث والمحدثون ، مسرحياتهم خارج حدود ميادين الحياة الحقيقية ، أو الحياة الغريبة طرق كثيرة لا يتناولها الحصر . وبعض هذه الطرق يرتبط ارتباطا وثيقا بمصدر الروح المفجع نفسه ، مثل طابع ذلك البوار الذى لاحظه الأستاذ برادلى فى جميع مآسى شيكسبير وطابع البوار هذا يسبغ القوة والسمو على الطابع المفجع كله بتصويره سمة هذا الكون .

وعلى هذا فقد ساقنا تمحيصنا لذاك الوجه من أوجه المأساة نحو تحقيق إحدى الحقائق التى يمكن التعبير عنها ، جرياً مع العادة ، كما يلى : إذا افتقرت المأساة إلى ما يُشعر بالروح العالمى الشامل ، وإذا لم تصور لنا إلا مجرد الأشياء الموقوتة بزمن مخصوص أو التى لا تحدث إلا فى مكان بعينه ، الأشياء المحصورة فى الزمان والمكان ، فإنها بذلك تصبح شيئاً تافهاً لاغير ، ولن يدور فى حُسبانٍ أن تسمو فوق مستوى الميلودرامة . إن العنصر الأصيل فى المأساة الرفيعة هو روحها العالمى الشامل ، فإذا لم نعثر على هذا العنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة . ومهما كان موضوعها كاملا ، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسما أنيقا بارعاً ولسوف توضع فى صف مأساة آردن أوف فقرشام ، أكثر مما تذكر مع هاملت وعطيل .

الفصل الثاني

روح المأساة

الرأفة والرعب :

إن هذا الشمول ... أو الروح العام العالمى ... يفسر شيئاً واحداً عن المأساة ، إنه يرينا أن جزءاً على الأقل من العاطفة التى نكسبها من قراءة مسرحية عظيمة ينشأ مما يحدث بالفعل من أننا مسوقون إلى الاتصال بسلسلة من الحوادث تتصل هى الأخرى اتصالا رائعاً بارعا بالعالم الخارج عنها . على أن هذا ليس إلا جزءاً فحسب من العاطفة التى تطرأ علينا . وموضوع هذه العواطف (أو الانفعالات) التى تثيرها المأساة هو ما يمكننا الآن أن نتناوله فى تفصيل أوسع .

لقد قرر أرسطو أن هدف المأساة هو إثارة الرأفة والرعب (1) ، وموضوع المأساة هو دائماً موضوع الشقاء . إنه يعرض بكثرة للتعاسة ، والعذاب بنوعيه ، الجسمانى والذهنى ، والجريمة . وتصور أهل العصور الوسطى للمأساة على أنها سقوط من الحياة الناجحة المزدهرة ، إلى حضيض الشقاء ، ينطوى على هذه الحقيقة العامة : ألا وهى أن جميع مآسى الأمم كلها تنطوى دائماً على عنصر الألم والشقاء . وثمة مسألتان ربما تواجهاننا بهذه المناسبة ، أولاهما هى : هل « الرأفة والرعب » هما حقيقة العاطفتان اللتان ينبغى للكاتب المسرحى أن يحرص على توليدهما فى مأساته ؟ أما الثانية فهى :

---

(1) للرجوع إلى أقوال أرسطو عن العواطف التى تثيرها المأساة إقرأ كتاب بوتشر Aristotle's theory & Fine Art (1859) ص ٢٤٠ وما بعدها — ومن ص ١٢٢ إلى ١٢٤ !

إذا كانت المأساة تعالج التعاسة على هذا النحو فأى لذة تجنيها منها ؟ .

وواضح أن الإجابة على السؤال الثانى من هذين السؤالين يتوقف على الإجابة التى سنجيب بها على السؤال الأول ، ولهذا فلا بأس من أن ننظر أولا فيما قرره آرسطو من أمر « الرأفة والرعب » — إننا لا نستطيع أن نتأكد بالضبط ماذا يعنى آرسطو بهاتين الكلمتين : لكننا إذا أخذناهما بمفهومهما اللفظى العادى لترويَّتنا مليًا فيما إذا كانتا تعبران بالضبط عن العواطف المفجعة الخالصة . إن مما لاشك فيه أن الرعب كثيراً ما تثيره المسرحية العظيمة،ولو أن الرعب ليس هو العاطفة الرئيسية فى نفوس النظارة . ولكن الوضع يختلف بالنسبة إلى الرأفة ، فقد يحق لنا أن يساورنا الشك فى أى قدر عظيم من هذه الرأفة تنطوى عليه أية مأساة راقية . والمأساة ، فضلا عن ذلك ، ليست موضوعا لسَكْب الدموع . فالشجن يقف فى مستوى أدنى مرتبة فى فن المسرحية عن المأساة ، شأنه فى هذا شأن رقة العواطف التى هى أدنى مرتبة من الروح الإنسانى الخيِّر الأصـــيل . والشَّجَن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرأفة ، ولم تر عادة بين كبار الكتاب المسرحيين من انهمك فى واحد من هذين بوصفه المحرك الرئيسى لعنصر الفجيعة فى المأساة . إن ريح إسكيلوس ريح عبوس عاتية ، والشخصيات التى يقدمها شخصيات فوق مستوانا . من حيث أذهانها وأخلاقها ، بسبب ترفعها وجاهها . ونحن قد لا نستشعر الرأفة لمن نشعر أنهم أرفع منا مقاما وأعز جاهاً . إننا نستطيع أن نرأف بحال إنسان أو حيوان ، إلا أننا لا نستطيع أن نرثى لحال إله . إن أحداً لا يطالبنا بأن نذرف دموعنا على پروميثيوس أو أورست ، وذلك بالضبط لأنهما أعظم منا بسبب هذا السؤدد الذى يغمر حياتهما . ونحن لا نرثى لحال عطيل إلى درجة الشعور بالرأفة ، لأن عطيل قوة فوق مستوى إدراكنا ... وهو قد يكون رجلا لجأ — على فطرته — إلا أنه كائن قوى ، وذو هيبة .

ونحن لا نبكى عندما تموت كورديليا ، بسبب ما فى طبيعتها من صلابة تمنع عبراتنا من أن تنسكب .

ونحن ، لهذا ، إذا تناولنا كلا من أصحاب المآسى العظام على حدة ...

كلا من إسكيلوس أو شيكسبير أو آلفييرى أو إبسن ، ودرسنا بعض مسرحياتهم لصدمتنا هذه الصلابة وذلك العزم الذى لا ينثنى ، والذى يتجلى في شخصياتهم وفى مسرحياتهم . إن ثمة دائماً شيئاً عبوساً وذا هيبة يتخشى أرفع آيات فن المأساة .

ونحن نهبط بالفعل إلى بعض المشاهد المثيرة للأشجان فى شيكسبير ، وإنه ليصعب علينا أشد الصعوبة أن تقرر هل كان هذا ناشئاً عن ذلك الروح الذى كان موجوداً فى أوائل القرن السابع عشر ، والذى كان سبباً فى نشأة الملاهى المفجعة الرومنسية التى كتبها بومونت وفلتشر حوالى سنة ١٦٠٨ — أو إذا ما كان شيكسبير قد أحس بالحاجة إلى الشجن (أو رقة الشعور) لأمرين: كنوع من التخلص من التوتر المتناهى فى الشدة ، وكنوع من التباين بين رقة الشعور (الشجن) وبين عبوس المأساة وصرامتها الخالصة فبعد تلك التعاسة وهذا الروع الذى لقية لير فى تجواله فى المرج الذى اكتسحته العاصفة ، وبعد ما انتزعت عينا جلوستر Coram populo ، نجد أنفسنا فجأة أمام ذلك المشهد الذى كان لابد فيه من الشعور الرقيق الشاجن ، مشهد الملك الطاعن فى السن وهو يستيقظ ليجد أن ابنته (كورديليا) حانية عليه ! لقد يبدو أن هذه هى الفقرة الوحيدة تقريباً ، فى مأساة الملك لير التى حاول فيها شيكسبير عامداً إثارة الرأفة ومشاعر الحنان فينا . لقد كان كل شيء فى المأساة جامداً كالصخر الأصم ، فهذا المشهد الوحيد كان بمثابة التفريج للأثر الضخم الذى تركته فينا الفصول السابقة ، وكان مرحلة من الراحة منحتنا إياها قبل أن نمضى فى سبيلنا إلى الختام الذى هو أشد هولا حتى من تلك الفصول السابقة . إن هذه الفقرة بالرغم من كونها فقرة رائعة صاغتها عبقرية فنية صناع ،

ووضعتها فى موضعها الفذ الذى ليس لهـا غيره ، إذا تناولناها على حدة ومنفصلة عن الرواية كلها ، لرأيناها فى مستوى أقل مرتبة من حيث التعبير المفجع ، من سائر المسرحية ؛ وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن نلقاها فى مسرحيات شيكسبير الأخرى . فدزدمونه ، هذه الشخصية الضعيفة التى لا تثير فينا أى شعور بالاهتمام بها ، يجعلها شيكسبير غرضاً لمشاعر الحنان فينا . وفى هاملت ، نلاحظ أن مشهد جنون أوفيليا هو مشهد قصد به شيكسبير إثارة مشاعر الشجن فينا . وكل من أشجان دوزدمونه ، وأشجان أوفيليا هى بمثابة التنفيس عما لقيناه من توتر الأعصاب فى الروايتين اللتين تبدوان فيهما .

فإذا بحثنا على هـذا النحو فى العلاقات بين التعبير المفجع الخالص وبين الشجن المثير للعواطف أمكننا أن ندرك جيداً السبب فى وجود هذه الهوة التى تفصل بين المسرحيات الجدية التى ظهرت بين عامى ١٦٣٠ و ١٦٤٠ وبين مسرحيات شيكسبير (المتوفى سنة ١٦١٦) ؛ وأن ندرك أيضاً السبب فى أن المسرحيات الحديثة . كمسرحية « الزوجة الثانية لمستر تانكراى » مثلا (The Second Mrs Tanqueray) تهبط دون المستوى الأعلى لفن المأساة . إن بعض هذه المسرحيات جيد البناء بصورة رائعة ، والصنعة الفنية فيها صنعة بارعة ؛ إلا أن عوامل الجاذبية فيها موجهة نحو الجوانب الأكثر رقة ونعومة من طبائعنا . إن الإنسان ليتولاه العجب إذ يتساءل عما إذا لم يكن النقاد الكلاسيون والكلاسيون المحدثون ينظرون فى الواقع نظرة التقديس الحق إلى هذه الحقيقة الخاصة بالمأساة حينما كانوا يجاهدون بكل ما أوتوا من قوة ضد البدعة الرومنسية والمذهب الرومنسى . وبالرغم من أن الكلاسيين المحدثين لم يتناولوا هذه النقطة تناولا يذكر ، وبالرغم من أنهم لبَّسُوا المسئلة بإشارتهم إلى « القدماء » وبذكرهم نظريه المحاكاة ، فهم ربما شعروا بأن القواعد التى اخترعوها كان يمكن أن تحفظ للمأساة هذه الصلابة وذاك الجلال الجامد الذى لم يكن يقوى على تقويضه تقويضاً

سريعاً إلا الأفكار الرومنسية . والكتاب الرومنسيون المحدثون يتلفون مسرحياتهم بإهمالهم توخى هذه الصلابة فى نسيجها . فسرحيات فورد مسرحيات جيدة إلا أنها ليست من المآسى الراقية ، ومسرحية كولردج « تأنيب الضمير Remorse » تخفق فى إثارة مشاعرنا ، بالرغم من أركانها المظلمة التى تضيئها شعلة متوهجة واحدة ، وبالرغم من سجونها التى تنز منها الرطوبة المتعفنة . والظاهر أن معظم الكتاب المسرحيين فى جيلنا الحديث عاجزون عن خلق المأساة الحقيقية لما يفتقرون إليه من ذلك الجلال الذى لا بد منه فى الطبع والهدف . ومن الممتع فى هذا الصدد أن نلاحظ أن الكاتبين المحدثين اللذين كادا يفلحان فى تحقيق تلك الصبغة الأصلية للمأساة الراقية هما أوجين أونيل Eugene O'Neill، وسين أوكاسى Sean O'Casey وكلاهما يبديان فى مسرحياتهما صلابة معينة تكاد تبلغ حد الغلظة فى التناول . كلاهما صلب ، وكلاهما خشن ، وليس منهما من يبدو أن لديه أى استعداد للانهماك فى مجرد المشاعر الرقيقة ، بينما الرأفة فى كل منهما قد طغت عليها عاطفة ما ، أعلى منها وأشد تجهما . إننا نجد فى مأساة The Silver Tassie[1] رنين ذاك الانفعال الذى يمنع من التردى الناشىء عن ضعف ، فى حمأة الشجن الناشىء عن سرعة التأثر ، إن الكاتب يسمو بنا فى هذه الرواية إلى القمة التى تفتح الأبواب على مصاريعها ليدخل الغضب ، وربما الكراهية والتقزز ، وروح البوار والجور ... ، تدخل كلها غير مستأذنة ، وقد تركت كل ما هو مشبع محرك للعواطف الرقيقة يتقلب فى الحضيض الأسفل . إن سمة الموضوع نفسها ، كما هو الشأن فى كل مأساة بمعناها الصحيح ، تتضمن عاطفة أخصب وأعمق وأقوى مما تتيحه لنا مسرحية عاطفية باكية من المسرحيات التى تسيل الدموع .

ولنا بعد هذا أن نقول إن المأساة لا تهدف إلى إثارة الرأفة فى القلوب لكنها تهدف إلى استظهار شعور يجعلنا نفغر أفواهنا كما نفعل أمام كل ما هو عظيم جليل .

---

(١) كتبها سان أوكاسى سنة ١٩٢٩ (د)

التفريج من إصر الفجيعة :

(أ) نظرية التطهير :

إننا لم نتناول حتى الآن إلا هدف المأساة الرفيعة ، فى الحدود التى يؤثر فيها هذا الهدف على روحها العام . وقد يكون من المناسب الآن أن ندع هذا الروح ، أو ذاك الهدف ، لكى ننظر فيما يمكن تسميته : التفريج من إصر الفجيعة tragic relief . ومن الكلام على هذا يتألف الجواب على السؤال الثانى من السؤالين اللذين قدمناهما فى مطلع هذا الفصل . ومن المسلم به أن المأساة تتناول موضوع الألم ، وأحياناً تتناول موضوع الرذيلة ، وفى كثير من الأحيان موضوع الشقاء ، وفى كثير من الأحيان أيضاً ، وإن لم يكن هذا بالضرورة ، موضوع الموت . ومن ثمة فنحن نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت مشاهدة ذلك الألم ، أو هذا الدمار الموحش ، تثير منازع المتعة فينا ؟ لقد كانت أقدم الإجابات البائتة عن هـــذا السؤال هى تلك الإجابة التى قال بها آرسطو ، والتى يؤكد فيها أن المأساة ، بإثارة مشاعر الرأفة والخوف فإنها تحدث فينا تطهيراً Katharsis من هاتين العاطفتين ومن العواطف الشبيهة بهما . وقد شجر كثير من الجدل حول ما تعنيه كلمة Katharsis هذه . ففى أوائل عهد النهضة (حوالى سنة ١٥٤٨) ذهب روبرتللى Robertelli إلى أن الفيلسوف اليونانى (آرسطو) كان يقصد أننا بمشاهدة المآسى نتعوّد على الأمور المرعبة ، وهذا ما يساعدنا على السير فى طريق الحياة المليء بالشوك . أما جيرالدى فقد زعم أن التطهير لا ينطبق على الرأفة والخوف فى ذاتهما ، ولكن على العواطف الشبيهة بهما . وذهب لسنج إلى أننا نفتقر إلى الاتزان فى الحياة ، وأن ثمة فى طبائعنا إما كثيراً جداً ، وإما قليلا جداً ، من الرأفة والخوف ، وأن آرسطو كان يؤمن بأن تمثيل الأمور المفجعة كفيل بأن يزوّد أذهان النظارة بقدر ما من التوسط

والاعتدال . أما المعلقون الأقدم عهدا فلا يهمنا عرض آرائهم . وأما العلماء المحدثون فقد بينوا أن كلمة تطهير Katharsis هى فى الحقيقة كلمة طبية استعملت هنا استعمالا مجازياً ، وأن معناها الصحيح هو « التطهير » بمعنى التليين ، (أى أخذ داء مُسهل) . وقد استعملها آرسطو ، كما وضح لنا ذلك الأستاذ ف . ل . لوكاس ، بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، أى التفريج ، أو تخليص أنفسنا من ألوان الكبت ؛ كما كان يستعملها أيضاً بقصد الإجابة المباشرة على انتقادات أفلاطون المتقعرة (الحنبلية) : على فن الشعر . وقد يكون فيما قاله آرسطو شىء من الحق ؛ إلا أننا لا نجد ما يمنع من الاعتقاد بأن النظرية فى ذاتها مسرفة فى ناحيتها الأخلاقية بحيث لا يمكن أن يكون فيها الجواب الكامل لسؤالنا . ونحن ، بعد هذا كله ، لا نذهب إلى المسرح لمشاهدة مأساة ، بفكرة تناول جرعة من دواء ذهنى (وإن تكن المأساة فى مذاق الكثيرين من رواد المسارح لها قطعا نفس الطعم الكريه الذى يرتبط دائماً بالأدوية المفيدة) ، ثم لا بد من التساؤل عما إذا كنا ننال نصيبنا ولو فى غير وعى منا ، من أى أثر حقيق من آثار التطهير ؟ والظاهر أن ثمة أيضاً أشياء أخرى ذات أهمية أكبر فى المناظر المفجعة ، وربما حق لنا أن نذهب إلى ما ذهب إليه الأستاذ لوكاس حينما رفض مبحث آرسطو بوصفه قطعة من الدفاع الخاص عن فكرة ما ، غير ذات أهمية ثابتة

(ب) جلال البطولة :

إذا أمعنا النظر فى عواطفنا بدقة فقد نجد أن أول أسباب سرورنا ، بل إن أعظم أسباب هذا السرور المستمد من مشاهدة مسرحية مؤلمة ، وبالأحرى أهم عوامل التفريج من إصر الفجيعة ، هو أن تتجلى فى أحد الشخصيات ذات « الشرف الرفيع » سمة من السمات التى يكاد جلال

البطولة يغلب فيها على جميع السمات . وعلى هذا ، فمن صميم روح الرواية ينبعث شطر كبير مما يعوضنا عن الرعب والخوف اللذين يثيران مشاعرنا . إننا نستمتع بقراءة « هاملت » ، أو بمشاهدتها ، وذلك بما نلمحه فى هاملت من الأمانة والطيبة المتأصلة فى غريزته . إننا نراه والظروف تتكالب عليه ومن حوله ، إلا أننا مع ذلك نرغب فى مشاهدة هذا كله لأننا نعلم أن شرفه وطيبة عنصره المتأصلة ، سينتصران على الشر ، وعلى الموت . . . وهذا هو ما يحدث أيضاً فى شخص كورديليا ؛ فكورديليا تموت ؛ وربما خطر فى بالنا ، لحظة ، ونحن نقرأ مأساة الملك لير ، أن نتساءل عن الحكمة فى قتلها ، إلا أن مثل هذه الفكرة لن تطرأ لنا فى بال ونحن نشهد عرضاً تمثيليا للمأساة ، بل لن تطرأ لنا هذه الفكرة فى بال لو أننا قرأنا لير قراءة صحيحة . فنحن لا نفكر فيما إذا كان من العدالة أو من الظلم أن تموت كورديليا ، لأن مسألة العدالة لا تخطر فى بالنا على الإطلاق ؛ وذلك لأننا إذا قارنا بين نفس كورديليا ، وما هى مفطورة عليه حقا . كان موتها لا شىء . لقد أصبح الموت شيئاً لا أهمية له . والواقع أننا نستطيع أن نقول إن الموت ليست له أهمية حقيقية فى المأساة . وإذا كانت الملهاة تفترض أن الحياة شىء سرمدى ، وأن الموت حلم من الأحلام ، فإن المأساة تفترض أن الموت شىء محتوم ، وأن الأجل لا أهمية له بالقياس إلى ما يصنع الإنسان قبل أن يذوق الموت .

والمثالان اللذان قدمناهما كلاهما من شيكسبير . إلا أننا سنجد أن شيكسبير ليس هو وحده الذى ينفرد بتصوير الشرف فى رسم شخصياته ، تفريجا لما يعانيه المتفرج من إصر الفجيعة . إن السمة الغالبة فى المسرحية اليونانية هى هـــذا الشرف الرفيع ، وتلك النغمة العلوية الجليلة ، فهذا أورست ، ثم أوديب ، وبروميثوس . . . ومن إليهم من الشخصيات البارزة كلها فى المسرحيات اليونانية ، هى شخصيات مهيبة فى نسب

بطولاتها. لقد رأينا كيف أنها لا يمكن أن تثير شيئاً من الرأفة لما تشعرنا به من جلالها ... وعلى النقيض من ذلك ... لقد بولغ فى تصوير هذا الجلال حتى ليبدو كأنه يقف فى مستوى أعلى منا يجعلهم أشبه بأنصاف آلهة، وكأنما يجللهم شرف هو أعظم درجات من الشرف الذى يليق بسكان هذه الأرض. وحينما نمعن النظر فى شخصيات المسرحيات اليونانية، وفى شخصيات مسرحيات شيكسبير، يتضح لنا فى الحال أن مسرحيات البطولة التى ظهرت فى انجلترا فى فترة عودة الملكية، بالغاً ما بلغ رسم الشخصيات فيها من السخف، إن هى إلا مبالغات صريحة وبدرجة جاوزت الحدود فى تصور نغمة البطولة التى تتجلى فى شخصيات إسكيلوس وشيكسبير. ولقد رأينا من قبل، كيف أن مسرحيات البطولة هذه قد بالغت على هذا النحو فى تصوير الصراع الداخلى الذى بلغ كماله فى صفته الطبيعية فى أبطال شيكسبير، بحيث أحالته مجرد شأن من شئون الحب والشرف، وهكذا نجد أن شخصيتى دريدن: المنصور ومنتزوما. إن هما إلا صورتين مكبرتين رسمتا وفقا للخطوط التى رسمت بمقتضاها شخصيتا عطيل وأوديب. وبالرغم من أن واحدة من مسرحيات البطولة هذه لم ترتفع قط إلى مستوى التعبير الفاجع الخالص، فإننا قد نجد أن مسرحية البطولة، باعتبارها طبقة خاصة، تصلح للدلالة على خصائص كثيرة من الإنتاج الصحيح فى عالم المسرحية. إن مسرحية البطولة ليست إلا مأساة صحيحة تجاوز بها مؤلفوها حدود الاعتدال، وبالغوا فى تفخيم عناصرها، وجعلها أكثر وضوحاً.

(م) الشعور بعامل الرفعة والشرف :

على أننا هنا نواجه مشكلة بالغة منتهى الخطورة والصعوبة. لقد ذكرنا من أمثلة البطولة فى المسرحية اليونانية شخصية أورست، ومن شيكسبير

شخصية ماكبث ، وكلتا هاتين الشخصيتين من الشخصيات التى ترتكب جرائم شنيعة شناعة بالغة وبطرق شتى ، ونحن نرى ألا بد من النظر فى أمر هذا الشرف من حيث صلته الوثيقة بالفضيلة ، التى تربطها بالشرف وشائج القربى . على أن الفضيلة كلمة غير ذات معنى تام محدد ، وهى تختلف من دين إلى دين ، ومن شعب إلى شعب ، ومن أمة إلى أمة . ومن جيل إلى جيل ، ومن فرد إلى فرد . وهذا أمر ربما سلَّم به الجميع ، اللهم إلا المتطرفون من رجال الأديان من مختلف الطوائف والنِّحل . إلا أنه بالرغم من مثل هذا التسليم فليس ثمة من يستطيع أن ينكر أن الإنسانية تنطوى على غرائز معينة مشتركة ، نشأ بعضها عن العادات التقليدية الاجتماعية ، التى تتفق بسببها على تحليل أو تحريم أفعال محددة ، وبخاصة تلك الأفعال ذات الطابع الأميل إلى ناحية العنف . فالقتل مثلا ، ولاسيما قتل شخص من المقربين إلى القاتل ، ينظر إليه بعين المقت من الجميع ، وإذا أدخلنا جريمة القتل هذه فى مأساة ما على أن يكون مرتكبها بطل هذه المأساة فلا مندوحة للكاتب قبل كل شىء، إذا كان من الكتّاب الذين يراعون كرامة مهنتهم وشرفها ، من أن يبرز لنا بواعث عديدة مقبولة لارتكاب الجريمة ، وأن يبدى فى تفكير البطل انفعالات لها من القوة ما يكفى لموازنة ما قد تثيره الجريمة فى نفوسنا من الاشمئزاز ما لم نعرف ذلك كله . وهذا معناه أننا يجب أن نشعر بأن الكاتب المسرحى نفسه مُشرب بما يمكن أن نسميه أشرف مشاعر القلب الإنسانى . فإذا تناول موضوعه كمجرد فرصة مناسبة لعرض الحوادث المثيرة للعواطف فحينئذ تكون مسرحيته إذا كانت تهدف إلى نغمة المأساة شيئاً تعافه النفوس وتنفر منه تقززاً ، فإن لم تهدف إلى ذلك فإنها تهوى إلى الدرك الأسفل من مسرحيات الميلودرامة . وحلقة حاملات الخمر المقدسة (خوفوروا Choephoroe) من مأساة الأورستية لإسكيلوس تمدنا بمثال مناسب للعلاج الراقى لمثل هذا الموضوع ؛ فلقد صور لنا الكاتب

اليونانى فى هذه الحلقة البطل أورست وقد امتلأ ذهنه باستمرار بالشك والرعب . وأورست يشعر بالفزع والاشمئزاز من نفسه قبل أن يقتل أمه كليتمنسترا ؛ وهو يشعر بالرعب وهو فى طريقه إلى هدفه الحائر ، فإذا نفذ جريمته ظهرت له ربات العذاب ، وهى هنا أشبه بمشخصات لأفكاره وانفعالاته هو نفسه ، فلا تزال به حتى تشرف به على الجنون . أما الباعث له على جريمته فقد صوره إسكيلوس تصويراً بارعا تاما ، والجريمة بالرغم من الباعث عليهـا متداخلة فى نسيج الرواية ، يُغَشّيها الذعر الشديد والعار المطلق .

ولو كان النظارة من جيل أحدث عهداً ، وأكثر حساسية لكان مثل هذا الباعث نفســه أقل من أن يشفع فى نظرهم لارتكاب الجريمة ؛ وقد فطن ألفييرى إلى ذلك حينما رأى أن يؤلف مسرحية من هذا الموضوع ؛ فبطل مسرحيته أورست يندفع فى المسرح ذات اليمين وذات الشمال ، وقد جن جنونه من شدة الغضب على إيجستوس ، أكثر من غضبه على أمه ... إنه يغمد سيفه فى صدر إيجستوس ، ثم إذا هو يذبح أمه كليتمنسترا وهو فى غمرة من غمرات الجنون ، ودون أن يدرى ما هو فاعل . . . لقد أعماه خبله فهو لا يعرف ما يأتى وما يدع ... وحينما يدخل المسرح ومعه بيلاد وإلكترا نراه يتهلل جذلا بالقضاء على قاتل أبيه :

أورست :

يا رعاكما الله ، فيم هذا الحزن
أنتما يا شريكىّ فى هذا كله ؟ . . . ألا تعلمان أنى قد ذبحته ؟ . . .
أنظرا . . . إن الدم لا يزال يقطر من سيفى ! . . . أوراه ! . . .
إنكما لم تشاركانى انتصارى ! ... هلمـا فأشبعا عيونكما الجائعة من
هذا المشهد الدسم . . .

بيلاد :

يا له من مشهد ! . . . أورست . . .
أعطنى سيفك ...

أورست : لماذا ؟ ...

پيلاد : أعطنى سيفك ...

أورست : ها هو ذا ...

پيلاد : إسمع ، إننا لن نستطيع البقاء فى هذه البلاد أكثر مما بقينا . تعال .

أورست : ولكن ... لماذا ؟ ...

إلكترا : أوه ... تكلم يا پيلاد ... تكلم
أين كليتمنسترا يا ترى ؟ ..

أورست : دعها وشأنها
فربما تكون الآن مشتغلة بإشعال النار فى الكومة التعسة (١)

پيلاد : لقد فعلت أكثر من أخذ الثأر ... ولكن هلم ... تعال .. من هذا الطريق ولا تتكلم أكثر عما فعلت ...

أورست : ليت شعرى ماذا تقول ! ...

إلكترا : مرة ثانية
إنى أسألك عن والدتى يا پيلاد ! ... يا للهول ! ...
يا للقشعريرة التى تسرى فى فؤادى

پيلاد : يا للآلهة ..

إلكترا : هل ماتت ...

أورست : هل قتلت نفسها بعد إذ استبد بها جنون الغضب ! ...

إلكترا : پيلاد ! ... وا مصيبتاه ! ... إنك لا تجيب ! ...

أورست : خبرنى ...
ماذا حدث ؟ ...

پيلاد : لقد طعنت ...

أورست : ومن طعنها ...

---

(١) كومة الحطب فوق جثمان إيجستوس لحرقها (د)

بيلاد : هلما . . . لنرحل ، من هنا . . .

إلكترا : لقد قتلتها . . .

أورست : أنا . . . أرتكب جريمة قتل الأم ؟ . . .

بيلاد : إن سيفك
قد اخترق صدرها عندما كنت فى غير وعيك، وقد أعمى الغضب
عينيك ، وأنت منقض على إيجستوس . . .

أورست : أوه ! . . . أى
ذعر يتغشانى ! .. أأنا ... قتلتها !... إلىّ بهذا السيف
يا بيلاد ... أعطنى إياه ... فلا بد أن ...

بيلاد : كلا ... لن يكون هذا ...

إلكترا : أخى . . .

بيلاد : أورست أيها التعس ! . . .

أورست : منذا يناديني بقوله أخى ؟...
أنت أيتها الأنثى التى قد تكون حافظت على حياتى
لتدّخرنى لكى أقتل أمى
إعطنى ذلك السيف .. ذلك السيف . . . يا لربات العذاب : ماذا
جنت يداى ! ... أين أنا ؟ . . . من هذا الذى يقف بجانبى ؟ . . .
من هذا الذى يقف بجانبى ؟ . . . من هذا الذى يصب على جام
العذاب؟... أوه !... إلىّ ... أين أستطيع الهرب؟... أين أستطيع
أن أخفى نفسى التعسة ! ... أبى ! ... ماذا ؟ ... أتحملق فىّ ؟ ...
أو ... أنك تطلب دماً
فها هو ذا : الدم . . . إننى ما هرقته إلا لك وحدك ! . . .

إلكترا : أورست ... أورست ... يا أخى التعس
إن أبانا لا يسمعنا . . . فلقد خدرت حواسه . . . وينبغى علينا

دائما يا پيلاد العزيز أن تقف إلى جانبه

پيلاد : بالقسوة

شريعتك أيها القضاء المحتوم !

فهذا المشهد الأخير مشهد بالغ حد الكمال فى تحفظه وقوته . إنه لا يدل على عبقرية ألفييرى وشرف تفكيره وخلقه فحسب ، بل يرينا كيف يلائم المسرح بين نفسه وبين حاجيات الأجيال المختلفة ورغباتها . لقد كان تناول إسكيلوس لهذا الموضوع علاجا من وجهة النظر الإغريقية ، بحيث لو أننا وضعنا أنفسنا فى ذلك العالم الجديد لأمكننا أن نلتذ شرف هذا التناول وجلاله ، إلا أنه كما أدرك آلفييرى ، تناول لا يصلح بالضبط لعالم العصر الحديث .

ونستطيع الآن أن نخلص من مسرحيتى إسكيلوس وآلفييرى هاتين ، إلى مسرحية لسوفوكلس قريبة الشبه منهما[1] ، حيث لا نلبث أن نرى فى الحال ضعفا لا شك فيه فى تلك النغمة . . فبينما نجد أورست فى مسرحيتى إسكيلوس وآلفييرى ممتلئاً عاراً وتأنيب ضمير ، نراه هنا وقد خلا من كل أثر للذعر من الجريمة التى جنتها يداه . وبالرغم من براعة البناء ، والدقة فى رسم الشخصيات ، نلاحظ أن الشعور بالشرف مفقود ، وأن المسرحية تهبط هبوطاً خطيراً إلى حد إثارة المشاعر **Sensationalism** تلك الإثارة التى هى الصخرة المشئومة التى يرتطم بها فن كتابة المسرحية فيكاد يقضى عليها...ويمثل هذا بالضبط يمكننا المقارنة بين مآساتى ميديا ، سواء التى كتبها يوريبدز ، أو التى كتبها سنكا . فميديا التى صورها يوريبدز مأساة قد جانبتها الرقة وليس لها هذا السناء الرفيع ، ولا جلال البطولة اللذان تتسم بهما مسرحيات إسكيلوس ، ولكن كاتبها اليونانى قد بذل كل ما وسعه من جهة ليستثير من أجل ميديا مشاعر النظارة . إن ميديا امرأة مهجورة لا نصير لها ،

---

(١) للمؤلف يقصد بالطبع مأساة إلكترا (د)

امرأة تحالفت عليها الهموم فأيقظت فيها كل ما كان قد سكن فى صميمها من وحشيات فجة بدائية ، حتى لتبدو الجريمة[1] التى أقدمت عليها كأنما تنبع من مصدر طبيعى . ويمكننا أن نقول إن ميديا يوريبيدز هى مخلوقة عاطفية إلى حد قليل ، إلا أنها تصور لنا لونا من ألوان الشرف الفطرى الساذج ، يختلط فيه الفزع الفج بما يضطرب فى صميمها من كراهية ورغبة فى الانتقام فإذا رجعنا البصر فى ميديا سنكا ، تبين لنا فى الحال أننا أمام مخلوقة أخرى ، مختلفة تمام الاختلاف من ميديا يوريبيدز فميديا هنا ليست شيئا أكثر من مخلوق منحط من الشخصيات الشريرة الميلودرامية ، ونحن نحاول عبثاً أن نعثر فيها على أى عنصر نبيل نبلا حقيقياً ، إننا نلمس فيها كثيراً مما يهز المشاعر ، وكثيراً من ألوان الرعب والقنوط تنهال فوق رأسنا انهيالا . . . بيد أننا لا نلمس فيها شيئاً يدل على أن سنكا — مؤلفها الرومانى — كان يشعر بما فى جرمها الفادح من هول . وبهذا يسقط سنكا فى أعظم تجربة .

ولا نكاد نجد ما يدعو هنا إلى ذكر شيكسبير على الإطلاق ... فلقد اختار هو أيضاً شخصياته الشريرة ، لكنه راعى أن تنطوى كل منها على شرف رفيع . وهذا ماكبث الذى يُجرم مرتين وثلاث مرات :

إنه ههنا فى أمان مضاعف :

أولا : لأننى من أقربائه ، ومن رعاياه

وكونى هذا وذاك يوجب علىّ ألا أكون صاحب هذه الفعلة ، ثم كونى

مُضيفه الذى ينبغى أن يوصد الأبواب فى وجه من يبغى قتله

يحتم ألا أشحذ عليه الخنجر بنفسى . وفضلا عن ذلك فدنكان هذا

يتصف بالحلم والدعة ، وقد كان

صريحا طاهر الذيل فى منصبه العظيم . وإن فضائله

---

(١) الاشارة هنا إلى قتلها عروس زوجها بالقميص المسموم أو قتلها ولديها بمشهد من أبيهما (د)

ستدافع دفاع الملائكة بصوتها المدوّى كالطبل ضد
هذه الجريمة الشنعاء ، جريمة القضاء عليه . . . (١)

إنه يرى أهوال فعله حيثما توجه ، إنها تجعله يرجف من الرعب أول ما تخطر بباله . إنها تملأ خياله برؤى الخناجر الملطخة بالدماء وهو يقدم رجلا ويؤخر أخرى نحو هدفه المشئوم . إنها تلفح أيامه البواقى بوخزات الضمير الذى يؤرقه الفكر .

لعل ثمة شيئاً من الرعب هو الذى يقبض يد هاملت المترددة . إنه يتهم نفسه بالجبن ، وهو يقول إن « الدين » هو الذى يرده ويُعَوِّقه ، وهو لا يستطيع أن يغمد خنجره فى صدر الملك الكبير فى غير ما نضال ، وعطيل هو أيضاً يرمق كل ما فى جريمته من بشاعة . إنه يشعرُ بكل ما فيها من أسف . ثم هو يقضى على دزدمونه وأهوال البطولة تعتصر شغاف قلبه . فالذى يخرجه عن طوره فيدفعه إلى خنق زوجته هو الـ « باعث » ، وليس أنانية الغيرة ، وهو بالقضاء عليها إنما يقضى على نفسه .

أطفئوا الأنوار . . . ثم . . . أطفئوا الأنوار

وإنك مهما جهدت فلن تفتقد فى أى من مسرحيات شيكسبير الخالية من الشوائب هذه الفضيلة العالية . . . هذا الشعور بكل ذلك الذى هو خير ما فى الضمير الإنسانى وأسماه . . . ومثل هذا الطابع نفسه تخلقه فى وعينا مسرحيات إسيكيلوس وسوفوكلس وإبسن ، وما أجمل ما تصور كلمات جيته هذه الحقيقة : « إذا كان لشاعر من الشعراء مثل روح سوفوكلس العالية ، كان تأثيره فاضلا على الدوام ، مهما كان نوع العمل الذى يقوم به » .

والمشكلة هنا ليست مشكلة تهذيب وإرشاد . وليس من الكتاب المسرحيين

---

(١) ماكبث — الفصل الأول — المشهد السابع .

العظماء من كان واعظاً مرشداً ، وإن كانوا جميعاً ، وبطريق غير مباشر ، من دعاة الفضيلة الصارمين . وإسكيلوس ، وسوفوكلس ، وشيكسبير ، وراسين ، وآلفييرى ، وإبسن — كل هؤلاء يستوون فيما يشتركون فيه من الترفع والاستعلاء ، إنهم يقفون بمنأى عما يخلقونه من مسرحيات ، ولا يتدخلون فى مجريات هذه المسرحيات على الإطلاق ، ومن ناحية أخرى ، فهؤلاء وإن كانوا جميعاً قد تبينوا تفاهة الـ « عدالة الشاعرية [1] » ، التى أضلت عدداً كبيراً من صغار الكتاب المسرحيين ، وبالرغم من أنهم كانوا يظهرون بطريقة أو بأخرى فهمهم لضيق ذلك التصور للمأساة ، التصور الذى يجعل من الموت عقوبة ومن الحياة مثوبة ، نقول إنهم مع هـذا كله قد دلوا جميعاً على أنهم قادرون بصفة عامة على توخى العدالة .. عدالة أوسع أفقاً وأكثر عظمة (فيما حققوه من ذلك فى مسرحياتهم) . مثال ذلك هـذه الآلام التى قاساها لير ، إنها يمكن أن تعد من جهة عقابه الحق على ما كان فيه من كبر وعُتُو ، إلا أن التعاسة التى انصبت على رأسه لا تتناسب ، من جهة أخرى ، مع غلطته التى غلطها . ولقد سما به شيكسبير فجعل من آلامه شرفاً له ورفعة .

ورب ناقد يقول إن لير لم يكن قط ملكاً أعظم مقاماً وأعز جلالاً ، منه وهو واقف مجرداً من شارات الملك وزخارفه ، مجللا بهذه الهالة من المهابة المُتعثرة التى ردته إنساناً . وكورديليا هى أيضاً وهى تقاسى بسبب محافظتها على كرامتها ، إلا أن عالماً جديداً يتفتح أمامها ، وهى تقاسى ما تقاسى . ثم هـذا هو ماكبث الذى لا يفهم نكد الحياة إلا بعد مقتل دنكان ، ويتأكد من باطل كل ما جنت يداه ، ثم يرى ، بمعارضته بين أوراق الخريف الهشيم الصفراء ، التى تذروها الرياح ، وما كانت عليه

---

(١) العدالة الشاعرية Poetic justice فى العمل الأدبى (المسرحية ، والقصة ، والمنظومة الشعرية) هى أن تنتهى كل من هذه بمقتل الشخصية الشريرة Villain وحياة الشخصية الخيرة تملقاً لرضا الجماهير (د . خ)

فى الربيع الدابر من نضرة وخضرة ، ماذا خسر من جمال وجلال بين يومه وأمسه . إن الموت بالقياس إليه ليس بعقوبة ؛ إن عقوبته قد وقعت بالفعل . من أجل هذا يمكننا أن نقرر بعامة إن مأساتى لير وهاملت مأساتان فيهما عظة وفيهما إرشاد ، ولكن لا على الصورة التى نجدها فى مأساة الكاتب لِلُّو Lillo « تاجر لندن » London Merchant أو مأساة الكاتب هولكروفت Holcroft « الطريق إلى الدمار » Road to Ruin ! وهنا يتجلى السبب فى أن جميع المآسى العظيمة تصور لنا مشكلة . ولا تقدم لنا حلا على الإطلاق . إننا نواجه فى هذه المآسى الرعب والخوف والشرف والآلام فى مُثلها العليا بحيث ندرس مشكلاتها . ونفتقد حلولها . وبالرغم من أننا نشعر بأن كاتب المسرحية العظيم حينما يكون من طراز شيكسبير أو سوفوكلس ، بمعارضتهما بسنكا ، هو فى جانب النبل والإحسان دائماً ، فإنه لا يتخلى عن رسالته فى عالم الذوق الفنى والمهارة البناءة بحيث يهبط إلى التبشير بفضيلة من الفضائل ، أو إعطاء العظات والدروس التى يلجلج بها ألسنة شخصياته المسرحية . . . إنه يترك هذا كله لمن هو أدنى منه مرتبة من الكتاب ، أو لهؤلاء الذين أضلتهم تلك النظرية الباطلة التى لا تجعل من الفن شيئاً له قيمته إلا ذلك الفن الذى يخدم غرضاً إرشادياً فيه وعظ وفيه هداية . إن براعة شيكسبير فى التماس الحيل لفنه هى براعة الفن الراقى ، وهى ليست سمة خاصة به وحده ، بل يشاركه فيها كتّاب اليونان فيما قبل التاريخ المسيحى ، وكتاب أوربا الحديثة .

(د) الإحساس بالروح العالمى الشامل :

فمن شرف الشخصيات ، ومن شرف الغاية الأخلاقية التى يتضمنها الموضوع — وإن لم يصرح بها الكاتب مطلقا — يأتى الجزء الأكبر

من التفريج عن النظارة من إصر المأساة . ولكن هذا ليس هو كل شيء . فإن جزءاً آخر يأتي من ذلك الروح العالمي الشامل الذي سبق أن قررنا أنه السمة الأساسية في كل مأساة راقية — هذا اللون من ألوان الاتصال بعالم اللانهاية . فإذا كنا من المؤمنين من أهل الأديان ، قلنا إنه اتصال بقوى إلهية ، وإذا كنا غير ذلك ، قلنا إنه اتصال بقوى الكون الشاسع الذي لا يعرف الحدود . وحيثما وجهنا النظر في المسرحية الراقية وجدنا روح هذا التسامي إلى ذُرى أعلى ؛ وإن كنا نجد له في المسرحيات الأقدم عهداً سمة دينية أكثر وضوحا بطبيعة الحال . أما في المسرحية الحديثة فالأرجح أن تستخدم فيها العوامل العلمية — كالنشوء والارتقاء ، والخصائص العنصرية ، والوراثة .. بل العوامل الاجتماعية المجردة ، والعرف فكما أن مأساة الأشباح مأساة وراثة ، نجد أن مأساة ثان ، التي تتناول الموضوع نفسه ، كامر بنا ، مأساة تقاليد اجتماعية إلى مدى بعيد . وكثير من المآسي الحديثة لا تعتمد على شخصيات معينة تعيش في بيئات منعزلة بل تعتمد على أفراد لهم مكانهم في غمرة القوى الاجتماعية التي يستمدون منها أفراحهم وأتراحهم ، وقد تكون لدينا مسرحيات يستمد فيها الباعث motif بأكمله من مثل هذا المصدر ، ومن قبيل ذلك مسرحية بيت دمية . ومسرحية مسز تانكراي الثانية (زوجته الثانية) . ففي هاتين الروايتين نرى أن الشخصيات موضوعة في الظروف الفريدة التي تسبب التطور المفجع لعقدة المسرحية ، بعامل اتصالها بآداب المجتمع في كلٍّ ، وبعامل رد فعلها في هذه الآداب .

فاستعمال هذا الروح العالمي الشامل — أو الصبغة الشاملة — أداةً للتفريج من إصر المأساة ، هذا الاستعمال الذي يرفع على الفور العواطف الحقيقية للشخصيات التي أمامنا ، ثم يحط من شأنها بحيث تصبح شخصيات تافهة ، هو استعمال لا يكاد يختلف من روح هذا البوار الذي لاحظنا أنه

يتجلى أكثر ما يتجلى فى مسرحيات شيكسبير . إننا نشعر أن الكاتب المسرحى قد أصبح عظيما ... كالطبيعة نفسها ... متحجر القلب ، كالطبيعة أيضاً . وكتّاب المآسى هؤلاء يبدون ، بما فيهم من قوة وصرامة كأنهم متحدون بالقوة الضخمة لهذا الكون المادى . ثم إن سمو عقولهم فوق رواياتهم وما فيها من شخصيات ، وفيما وراء هذه الروايات وتلك الشخصيات ، يأتى لنا بالراحة ويمنحنا الجزاء ويتيح لنا الفرج ، تماماً كما يهيء لنا إسفارُ شخصية قاسية لا ضمير لها تفريجاً من هموم ما نشاهد فوق المسرح حينما نمعن النظر فى تماسة الحياة وتفاهتها .

(٥) التأثير الشاعرى :

وثمة — فضلا عن ذلك — عناصر أخرى فى المأساة الراقية تصلح لكى تخرج بنا من ظلمات القصة الحالكة التى تتكشف أمامنا ، فثمة حضور القوة الخلاقة ذات البراعة الفنية للكاتب المسرحى نفسه ؛ ثم إيقاع النَّظم ، وبخاصة فى المسرحيات اليونانية ومسرحيات عصر إليزابث ، ذلك الإيقاع الذى يرتفع بعقولنا ، حتى حين ، من الأعماق المظلمة للمأساة . ولسوف نتناول فيما بعد موضوع استعمال الشعر وقيمته فى المأساة بتفصيل أكثر ، إلا أننا نلفت الأنظار هنا إلى أن النظم فى كثير من الأحيان يعمل عمل نوع من المخدرات فى إحساساتنا ، فشَباة الألم المرهفة تنثلم فى مسرحيات إسكيلوس وشيكسبير ، وهى وإن أصبحت أشد حدةً من بعض النواحى ، إلا أنها تتخفف من غلظتها وفظاظتها بجمال اللغة . وليس يخفى علينا أن تأثير النظم هذا شيء غير موجود فى المسرحيات الواقعية المنثورة التى ظهرت بكثرة كبيرة فى القرن التاسع عشر . ويجب ألا ننقص من قدر هذه المسرحيات المنثورة التى يرتفع الكثير منها إلى مستوى روائع الفن العالمى إلا أنها ربما

كانت دليلا على القيمة العظمى للنظم ؛ بل ربما كانت دليلا على ضرورة استعماله فى المأساة الراقية (١) . ولا يقتصر الأمر على أن هذه المسرحيات تفتقر إلى شىء مما تتبينه فى المسرحيات المكتوبة بالشعر المرسل ، أو المسرحيات التى كان يستخدم فيها الشعر الغنائى فى الأجيال الماضية ، ولكنها تبدو فى ذاتها فى حالة صراع دائم للوصول إلى ما هو بالنسبة إليها تعبير شبه شعرى غير لائق بها تماما . وهذه المحاولة فى ترك المقاييس النثرية الخالصة قد تكون أحياناً محاولة ، لكنها تصطدم فى أكثر الأحوال اصطداما مؤسفاً إلى حد ما بجو التمثيلية العام ، كما يتجلى ذلك فى مسرحية مأساة نان لكاتبها مستر ماسفيلد حيث يبدو مقدم القَصَّـة الطاعن فى السن منقطع الصلة بشخصيات المأساة الآخرين . ونحن نلمس مثل هذه النغمة الناشزة نفسها فى شخصية المربية فى مسرحية الجليد لكاتبها برزيبوزفسكى . وهذه المحاولة التى يمارسها الكتاب فى غير وعى تدل على عدم رضا الكتاب المسرحيين عن أداة التعبير التى اختاروها لأنفسهم ، وتسجل عليهم عدم رضاهم هذا . وقد وقع كتاب المسرحيات المنثورة فيما وقع فيه كتاب القصص ، مثل دكنز ، وكنجسلى (فى قصته Westward ho) من هذه النغمة الكاذبة ، شبه الإيقاعية ، حيث يتلون الموضوع بعاطفة عميقة صارخة ، تتجلى فى كثير من مسرحياتهم ، حيث نعثر على شرود كثير عن روح المسرحية الصحيح ، إلا أن يكون كاتب المسرحية من العبقريين الأفذاذ (٢) .

---

(١) ليرجع القارىء إلى هذا الكتاب ص ١٤٢ إذا أراد مادة أكثر عن موضوع النثر الشاعرى الذى تكسبه البراعة الفنية طلاوة والسجاما ، مما هو معروف عن سينج Synge وميترلنك ، ويجب ألا نخلط بالطبع بين هذا وبين الانتقال الذى يقع بدون قصد من الإيقاع المنثور إلى أوزان الشعر المرسل .

(٢) ينتهى الدكتور سمارت فى بحثه عن « المأساة » إلى هذه النتيجة نفسها ، حيث يقول : « والظاهر أن هذا يستتبع أن تكون المأساة فى أكمل صورها هى المأساة الشعرية : وأن أعظم المؤلفات المفجعة هى المؤلفات المنظومة . » ص ٢٧

(و) باطل الأباطيل :

ليس التغير الذى فسر به شوبنهاور مصدر استمتاعنا بمشاهدة المآسى أقل التفاسير المتنوعة التى فسر بها المفسرون هذا المصدر إمتاعا . حقيقة إن مبحثه يجرى كالآتى : « إن الحياة مجلبة للتعاسة . والعاقل هو ذلك الذى يجد ، قبل أن يدهمه الأجل المحتوم ، راحة البال يلتمسها فى التسليم وفى إنكار متع الحياة التى لا تجلب إلا العذاب ، والتى لا تلبث إلا لماما . والمأساة هى تلك الصورة من صور فن المسرحية التى يتجلى فيها ذلك الجانب الجدى التعس من جوانب الحياة » إن جمهرة الناس يتحققون ، بصورة غامضة ، من الباطل المطلق للعيش فى هذا العالم ، أما الحكماء فيلمسون هذا الباطل ويرونه رأى العين . وكتاب المآسى يصورون لنا تصويراً بديعا حقارة ما فى هذه الدنيا جميعاً . فبعد الصدام المريع بين الإرادات المتصارعة، وبعد المعركة التعسة بين الإنسان وبين القدر المتوارى ، تأتى هنيهة من السلام تسبق حلك الظلام الذى يوشك أن يخيم فيغمر كل شىء ، — باطل الأباطيل — أليس قد أمسك شوبنهاور هنا حقاً بإحدى العواطف الرئيسية الناتجة عن مشاهدة المأساة؟ لقد نجيب ، بعد إدمان التفكير : أن نعم : فالحزن الذى يختم حياة هاملت ، واليأس الذى ينطلق به العذاب من فم ماكبث ، وتعاسة عطيل البشعة الكالحة . وهذه الحالة الذهنية التى أثارها ما كان يعانيه پروسپيرو من توتر . وإن لم تكن المسرحية مأساة ، وذلك بتشبيهه الجميل للدنيا بأنها حلم . . . إن هذه كلها تبدو كأنها براهين على صدق هذا التصور . وإذا نحن طبقنا هذا على المسرحية الحديثة ، أفلا نجد أنه حق بالقياس إليها كما هو حق بالقياس إلى المسرحية القديمة ؟ إن هذا هو المستر سان أوكاسى الذى يصور ضآلة الحياة وتفاهتها تصويراً قاسياً يثير الاشمئزاز فى النفس ، بينما الكاتب الإيرلندى سينج يبشر بأن

الموت لا يصيب الروح مطلقاً ، وأنه خير للإنسان أن ينقرض من هذه الحياة ، من أن يعيش معـــذباً تلازمه ذكريات الماضى ، وتقتفيه قاذورات الحاضر .

ثم يتلاشى هذا المهرجان الذى لا قيمة له ،
دون أن يترك وراءه أثراً يدل عليه

فهذا المزاج المستسلم المستكين ، وهذا التأكيد لطبيعة الواقع التى تشبه الحلم ، وهذا الهدوء فى مواجهة الموت .. كل هذه أشياء ملازمة لروح المأساة . وأولئك الذين يأسفون على موت كورديليا ، أو يشعرون بالحفيظة للنهاية التى انتهى إليها أمر دزدمونة،يخطئون فى تفسير الأسس التى يقوم عليها أسلوب التعبير فى المأساة .

وقد عبر لنـا شليجل Schlegel هو أيضاً عن التصور للروح الحقيقية للمأساة تعبيرا قاطعاً مانعاً فقال :

« عندما نمعن النظر ... فى علاقات وجودنا بالحد الأقصى للممكنات ؛ وحينما نتأمل فى اعتماده الكلى على سلسلة من الأسباب والمسببات ؛ وحينما نفكر فى أننا معرضون ، مع ما نحن عليه من الضعف والعجز للنضال مع القوى الطبيعية غير المحدودة ، ومع الرغبات المتصارعة على حفافى عالم غير معروف ؛ وأننا معرضون لخطر الغرق فى لجة الموت فى نفس اللحظة التى نولد فيها ؛ وأننا عرضة لكل ألوان الخطأ والغواية التى يمكن أن يقضى علينا أى لون منها قضاء مبرما ؛ وحينما نفكر فى أننـا نحمل أهواءنا بين حنايانا ، وندللها . وهى ألد أعدائنا ؛ وأن كل لحظة تمر بنا تتطلب منا التضحية بأعز أمانينا ، بحجة أننا نفعل ذلك باسم أعز الواجبات تقديسا ، وأننا قد نُسلب ما حصلنا عليه بالضّنا والعرق بضربة لازب تصيبنا فجأة ، وأننا معرضون لأخطار الخسارة بنسبة ما نزداد من حطام هذه الدنيا ، ومع ذلك ، فنحن معرضون أكثر ، بسبب هذا الذى نملك ،

لمكائد الأعداء والحاقدين : وعلى هذا فيجب أن يتزيد كل عقل لم يفقد القدرة على الإحساس بعد ، بقدر من الغم والقنوط الذى لا يمكن التعبير عنه، والذى ليس ثمة ما يقينا منه إلا الشعور بوجود قدر رفيق فوق هذه الحياة الدنيا . فهذه هى النغمة المفجعة . وعندما يمعن العقل فى فحص الممكن ، بوصفه حقيقة قائمة ، وعندما تستمد تلك النغمة إلهامها من أعظم تمثلات الثورات العنيفة فى تاريخ المصير الإنسانى . إما من تثبيط النفس وإما عقب المعارك الحامية التى لم تؤت أكلها ... من هنا ... يستمد شعر المآسى نشأته . ومن أجل هذا أرى أن لشعر المآسى أساسه فى طبيعتنا ، وبهذا نكون ، إلى حد محدود ، قد شفينا غلة المتسائلين عن السبب فى أننا مولعون بمشاهدة التمثيليات المحزنة ، بل عن السبب فى أننا نجد فيها شيئاً من السلوان ، ومن الإنعاش والتهذيب [١] » .

ولعل تيموكلس Timocles كان يفكر فى هذا نفسه ، حينما صرح ، بناء على ماروى أثينايوس ، « بأن المتفرج على تمثيلية مفجعة (مأساة) سيرى أن جميع بلاياه ، التى تبدو أعظم مما كان فى طوق بشر أن يحتمل ، قد وقعت لغيره من الناس ، ومن ثمة ، يكون فى طوقه أن يتقبل رزاياه بصدر أوسع ، وصبر أفسح [٢] » وبعد ، فالحياة شىء سخيف ، وشىء حالك الظلام ، ومليء بالآلام فى أحيان كثيرة ؛ وهنا فى المأساة ، تتضاعف ظلماتها الحقيقية حتى لقد تبدو ظلماتنا نحن شيئاً خفيفاً بالقياس إليها ، لهذا السبب .

---

(١) من كتاب A Course of Lectures on Dramatic Art & Literature ترجمه إلى الانجليزية جون بلاك (١٨٤٠) ص ٤٣ — ٤٤ ، ومنترلو Minturno يأخذ بهذا الرأى نفسه حيث يقول : « إننا نتعلم من المأساة ألا نطمئن كثيراً إلى النجاح الدنيوى ، وأنه ليس شىء فى هذه الحياة الدنيا خالداً أو مستديماً ، أو أن شيئاً فيها لن يحول ، ولن تصيبه يد الفناء . وأنه لا سعادة إلا ربما تحولت إلى شقاء . » .

(٢) أثينايوس ج ٦ ص 233

(ز) ابو لتزاز الخبيث :

وثمة علل أخرى يوردها نقاد مختلفون يعللون بها تلك اللذة التى نحس بها من مشاهدة المآسى أو قراءتها . وكثير من هذه العلل غير ذى قيمة يؤبه بها ، إلا أن منها ما يستحق أن نقول فيه شيئاً .

١ — فثمة ما يراه مستر لوكاس من أن المأساة ، التى هى أبعد من أن تكون (عملية غسل وتطهير [١]) : . هى وليمة حقة — وليمة من التجارب نتناول من أطايبها ما نشاء لما تثيره فينا من نهم إلى ملاحظة الحياة فى صورة من أشد لحظاتها ألما . ومستر لوكاس يؤمن بأن شعار المأساة يتلخص فى قول هاملت : « يا للإنسان من قطعة عمل عجيبة ! » وهـــذا التصور ينطوى ، بما لا يحتمل الجدل ، عنصراً من عناصر الحق ، إلا أن الذى يثير التساؤل الطويل هو ما إذا كان الطابع الأخير هو حقيقة ما يوحى به هذا الشعار ؟ إننا نلمس روح العظمة فى هذه الكلمات ، إلا أننا لا نجد مندوحة عن الرجوع مرة أخرى إلى آراء شوبنهاور ، لا لنتحسس جانب العظمة فحسب ، بل جانب لعقم والضئالة أيضاً .

وتأتى بعد هذا العلل التى يتعمق أصحابها فى الأسباب والمؤثرات النفسانية . ويؤمن بعض هؤلاء ، أمثال فونتينيّ Fontenelle [٢] وشللى ، بأن اللذة والألم صنوان ، وأننا حينما نكون فى أحدهما ، نلمح طيف الآخر . وقد يكون هذا صحيحاً من الوجهة النفسانية ، إلا أنه من الصعوبة بمكان أن نوافق على أنه حينما يكون جمهور من النظارة محتشداً فى مسرح ، والمأساة الرهيبة التى جلس يشاهد تمثيلها البارع قد أخذت تهزه وتستبد بلبه . فإنه يستخلص لذة حقيقية ، بهذه الوسيلة من تلك المشاهد الرهيبة .

(١) Purge = Katharsis وقد تقدم الكلام من ذلك .

(٢) Réflexions sur La Poésie سنة ١٦٨٥

ولعل الأصوب من هذا تلك النظرية التى تذهب إلى أن ثمة لمحة حقيقية من حسرة المرء على نفسه فيما يشهده من هذه الحسرة المهيبة التى تبتدعها مسرحية مفجعة ، وأن المخلوقات القصصية التى يتمخض عنها خيال الكاتب ، والتى تستثير عواطفنا هى صور من أنفسنا ، وأننا نتحقق من ذواتنا فيما تنتهى إليه مصائر هذه المخلوقات حتى حينما نظل منطوين على أنفسنا ، وبمعزل من الناس . إن ال — كا — أو الروح عند المصريين ، التى تحوّم فوق جثمانها الميت يمكن أن تُعد شيئاً مطابقا له مطابقة ليست غير متلائمة . على أننا لا نرى بأسا فى التسليم بأن ثمة أثرا من هذا الطابع فى ذهن المتفرج المتوسط ، فالمتفرج إنسان ، وأمامه ، هنا ، تمثل طائفة من الأفعال العظيمة التى تتركز فيها أعظم لحظات الإنسانية فجيعة . . . ولا جرم أن هرب المتفرج من الجميع بين نفسه وبين هذه الحوادث التى يبلغ من جسامتها أن تحتمل فى ذاتها وجوها كثيرة هو أمر من الصعوبة بمكان ، إلا أن هذا لا ينتهى بنا إلا من حيث بدأنا ، وهو لا يفعل إلا أن يضاعف طابع الامتزاج بين الشرف والحقارة ، وطابع الأشياء التى تبدو أنها ذات شأن ، والأشياء التى يفوق باطلها كل الأباطيل .

فإن لم نأخذ بأقوال هؤلاء ، اقتربنا من أولئك الذين يرفضون مثل هذا التمسك بتلك الأفكار الجليلة ، محتجين بأن ما يقال من التذاذنا الفطرى من مشاهدة آلام الغير يؤيده التذاذنا بمشاهدة تمثيل المآسى . ويتكلم بعضهم عن العواطف السادية فيقولون كما قال سنى Segni فى عصر النهضة إن مما يجلب المسرة للإنسان على الدوام أن يستمع إلى قصص آلام الآخرين تروى عليه[1] . ويقول البعض بفكرة الماسوشزم Masochism[2]

---

(١) يعرض لنا روسو هذا الرأى فى صورة مختلفة فى كتابه : Lettre sur les spectacles

(٢) الماسوشزم أو الماسوشية نسبة إلى ليوبولد فون ساشر ماسوش ١٨٣٥ — ١٨٩٥ وهو كاتب قصصى نمسوى ، كان يصف العاطفة الجنسية الشاذة التى يلتذ فيها المحب بتعذيب حبيب له تعذيباً بدنياً مؤلما ، والماسوشية ضد السادية التى يلتذ فيها الانسان السادى بمشاهدة الغير يتعذب (د)

(أو الماسوشية) ، وهم بذلك يقتربون من الذين يساوون بين الألم واللذة ، ويقولون بأننا نجد متعة كبيرة فى تعذيب أنفسنا . ولا داعى إلى القول بأن هذا الرأى ، فى أشد صوره لجاجة ، لا يمكن أن يزيد أحد من القول فيه ، اللهم إلا نفرا معينا من ذوى الاتجاهات العقلية الخاصة على أنه قد يكون فينا قدر من وحشية المتوحشين تكفى لأن تجعلنا نلتذ التذاذا غير شعورى بمشاهدة أحزان هاملت وآلام عطيل . إن مجرد قدرتنا على مشاهدة عطيل وهو ينخدع ويتغفله ياجو ، وهاملت والفرص تفلت من بين يديه ، يثير فينا رعشة غريبة من اللذة . ونحن إنما نفطن إلى تفوقنا على أبطال المآسى بوسيلة واحدة على الأقل ، بالغةً ما بلغت عظمتهم وشرف نفوسهم من الدرجات العُلى . إننا نقف ، لحظة ما ، بجانب هذا الكاتب المسرحى الخلاق ، ثم نبتسم على الدُّمَى : وقد لا يكون سرورنا ونحن نشاهد مأساة من المآسى مشوبا بقدر كبير من هذا الشعور ، إلا أنه مالم يخامرنا قدر منه ، فالراجح أننا لن نستطيع مواصلة التفرج على رواية من روايات الشقاء من أولها إلى آخرها . لقد شاورنا تلك المرحلة التى كان يحتمل فيها أن تثير آلام الغير الحقيقية ضحكنا . حينما كانت تلك المتعة الوحشية ربما جاءتنا من مشاهدة أحزان الآخرين . إلا أننا ونحن فى دنيا المسرح ، حيث نعرف أن الشخصيات التى تتحرك أمامنا شخصيات غير حقيقية ، قد تكون مستقرة فى أعماقنا بقية كبيرة من روح ذلك الطفل الذى يُغْرم بمشاهدة فراشة مغروسة فى دبوس وهى تتلوى من الألم ؛ أو بقية من روح هذا الرجل المتوحش الذى لا تنطوى أضالعه على ذرة واحدة من الرأفة لعدوه المغلوب ؛ نقول إننا ونحن فى المسرح نكون أشبه بذلك الطفل ، أو هذا المتوحش ، فى الحصول على هذا السرور الخفى غير المعترف به ، مما هو فى الواقع أعظم عواطفنا بدائية .

والحق الذى لا شك فيه هو أنه لا يمكن أن ينهض جواب واحد بشفاء

عُلتنا على هذا السؤال ، وحينما تتهيأ لنا فى المسرح « العاطفة الملائمة للمأساة » فإن أحاسيسنا لتُستثار ، وإن طبائعنا لتتنبه ، حتى لتتملكنا آلاف وآلاف من الأفكار العابرة ، والانفعالات التى تمر بنا فى سرعة البرق ، وقد تداخل بعضها فى بعض بصورة معقدة متجهةً فى غموض نحو عاطفة واحدة رئيسية حتى لتبدو أخيلة العظمة والفضل ، وتهاويل الحقارة والجرى وراء الباطل وصور انتصار الإرادة وسلطان القدر مختلطا بعضها فى بعض ؛ ومع هذا ، فالفن يؤلف بينها فى انسجام تام ، كأنما يتحدى المنطق وتحاليله !

الفصل الثالث

الأسلوب

العنصر الغنائى فى المأساة :

لقد أجلنا مشكلة الأسلوب لنبحثها على حدة لما لها من أهمية ، وإن كنا قد ألممنا بها إلماما فيما تتصل به من روح المأساة . ويجب أن نتذكر باستمرار ونحن نمحص هذه المشكلة ، أنها مرتبطة تمام الارتباط بمشكلات الموضوع والعمل action (ما يجرى على المسرح من حركة) ، والصراع conflict والتفريج من إصر المأساة tragic relief .

ورب نظرة هنا إلى منشأ المأساة وتطورها تعيننا على الوصول إلى حل لتلك المشكلة . لقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية ؛ وفى انجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية ، ثم تقدمت على هذه الوتيرة فى كل من اليونان القديمة وانجلترا ، ومن ثمة بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التى تتبدى فى الحوار الحقيقى أحياناً ، وأحياناً تتسق ألحانا عذبة أقرب من حيث الشكل إلى الشعر . يقول كولردج : « إن المأساة اليونانية يمكن مقارنتها بالأوپرا الجدية عندنا ، والواقع أن الأوپرا إن هى إلا الصورة الأخيرة لما هو من صميم جميع التطورات تقريباً، التى تطورت إليها المأساة . لقد كان من شأن مؤلفى المسرحيات الدينية فى انجلترا، التى كان أهلها إلى هذا التاريخ لا يعرفون شيئاً عن المسرحية الكلاسية، الأخذ بالمقاييس الغنائية ؛ ثم أقبل الشعراء بعد ذلك على الشعر المرسل فجعلوه أداتهم التى لا مندوحة عنها لكتابة المأساة ، وذلك بعد أن تطورت المسرحية

على أيدى مارلو وشيكسبير ، وشعراء عصر إليزابث الأحدث عهداً . وفضلا عن ذلك فقد أدخلت الأغنية على المأساة باستمرار ، وكان دخولها فيها أشبه بحاجة السيدة المطاعة إلى خادمة لها ، طوال القرون التالية كلها تقريبا .

لقد كان منشأ المأساة إذن هو الأغنية ، ولقد كان تطورها وفقاً لخطوط غنائية : فإذا نحن أمعنا النظر فى هذا ، أفلا يجوز أن نسأل أنفسنا عما إذا كانت الغنائية (١) ، أو النغمة الشادية بصورة من الصور ، ليست هى أنسب الوسائل لكتابة المآسى الصحيحة بجميع ألوانها ؟ ولعل تساؤلنا أن يأخذ صورة السؤال المزدوج : ١ — هل هـذا العنصر الغنائى فى المأساة اليونانية ، وفى المأساة الإنجليزية فى عهدها الأول ، كان شيئاً أحس الكتاب المسرحيون بضرورته ، شيئاً له علاقته الوثيقة حقاً بلباب الروح المفجع ! . ٢ — أو أنه مجرد هذه البقية التقليدية من أصل الأنواع التى حافظ الكتاب عليها بدافع من روح الرجعية .. شيء لم يأنس أحد من نفسه الشجاعة على اطراحه، حتى بعد أن أدى الغرض المقصود منه وأصبح غير ذى جدوى؟ لقد كان اليونانيون لا يحافظون على الغنائية فى مسرحياتهم فى الحوار فحسب بل كانوا يستعملونها حتى فى الأدوار واللوازم والقصائد ذات (٢) الأبيات الثنائية التى كان يلقيها الكورس (فرقة المنشدين) فى أثناء الرقص . ولكن ... ألا يكون هـذا العنصر شيئاً من الأشياء التى استبقيت ... كما استبقى الكورس نفسه ، لأهواء دينية ؟ لقد احتفظ شيكسبير بعنصر غنائى فى شعره المرسل وفى الأغانى التى كان يدخلها فى مسرحياته من حين إلى حين . ولكن ألا يكون هذا قد صنعه شيكسبير بناء على تقاليد موروثة عن عصور المسرحيات الدينية أكثر من شأنها حماسة أهل النهضة للاقتداء بالأقدمين ؟

---

(١) lyricism

(٢) Strophes, antistrophes & epodes

وقبل أن نشرع فى الإجابة على هذه الأسئلة لا نرى بأساً من إلقاء نظرة — قد يكون هذا مكانها — على تاريخ تلك الغنائية فى المأساة . ونحن لانجهل أن الكتاب المسرحيين فى عصر إليزابث وجدوا قيمة كبيرة فى تمسكهم بالشعر الجديد المرسل الذى أتاهم به من إيطاليا إيرل سرى Earl of Sutrey هذا اللون من النظام الذى له إيقاع فى النطق ، إلا أنه مع هذا أقرب إلى لغة الحياة الواقعية من أى نوع من أنواع الشعر المقفى . وإذا استثنينا هذه الثنائيات العشرية المقاطع المتناثرة هنا وهناك وما كان الكتاب المسرحيون يلجأون إليه فى القليل النادر من إدخال الأساليب الشعرية فى ثنايا الحوار ، كما نرى ذلك فى الأغانى التى تتخلل روميو وجوليت ، فإننا نجد أن الشعر المرسل كان هو الوسيلة التعبيرية الغالبة فى جميع المآسى الإنجليزية منذ ظهور مسرحية جوربودك Gorboduc لكاتبيها ساكفيل ونورتون إلى ظهور مسرحيتى الخائن Traitor والكاردينال لكاتبها شرلى Shirley . على أننا ربما لاحظنا ردين من ردود الفعل فى ارتقاء المسرحية ، نشأ نتيجة لاستعمال الشعر المرسل . فنحن إذا تأملنا فى الثنائيات المقفاة (كالرجز) وفى هذا الأسلوب العالى المستعمل فى مسرحيات البطولة (الانجليزية) التى ظهرت فى أواخر القرن السابع عشر ، ثم إذا نحن تأملنا فى قوافى المسرحيات الفرنسية ، أمكننا أن نتتبع أثر ماكانوا يبذلون من جهد لزيادة هذا العنصر الغنائى ، ولو أنهم كانوا يحاولون فى نفس الوقت تقييد النغمة الغنائية الصحيحة باصطناعهم تلك الحشمة المبالغ فيها ، والتزامهم تلك القوانين التعبيرية الفاسدة . ولسوف نرى أن هذا العنصر الغنائى المتزايد لم يتطور إلى ماهو أبعد من هذا فى أسبانيا ، على يد كالدرون ، حيث لا نجد تلك الرتابة التى نجدها فى أوزان دريدن وراسين . ونتيجة لهذا فالصبغة الغنائية أكثر شيوعا ، وعلى العكس من هذا نستطيع أن نعثر على نوع تطور متجهاً نحو أقصى الطرف المضاد ، فنى فلتشر وأقرانه نستطيع أن نتتبع أثراً من عدم الارتياح لطريقة

شيكسبير فى الشعر المرسل ، وبالأحرى محاولة الرجوع إلى لغة الحياة العادية حيث تتلاشى دقة الشعر ، على ما كان يُعَبِّر سيموندس Symonds أما الكتاب المسرحيون الذين كانوا يستعملون النثر فى كتابة مسرحياتهم فكانوا أشد ثورة ؛ ونظم مأساة « آردن فقرشام » نظم لا ينفك يهبط عن مستويات الشعر ، والاتجاه الملحوظ فى هذه المسرحية قد تلقفه كتاب الطبقة الوسطى (البورجوازية) المسرحيون فى القرن الثامن عشر . وقد افتتح للّو Lillo هذا النمط بروايته تاجر لندن The London Merçhant ثم حذا حذوه مور Moore وهولكرافت Holcraft فى انجلترا ، وديدرو Diderot وغيره فى فرنسا ، ولسنج وكوتزبيو Kotzebue فى ألمانيا . وإبسن وستراندبرج فى سكنديناوه . حتى رسخت قدم النثر بوصفه من الأدوات التعبيرية الرئيسية فى المسرحية الجدية الحديثة .

وعلى هذا ، فالمشكلة التى أمامنا الآن تأخذ صورة مختلفة اختلافاً يسيرا ؛ فليس المطلوب هو مجرد الفصل فى موضوعى النظم والنثر ، لكنه اختيار واحد من وسائل ثلاث للأداء المسرحى : الشعر المقفى أو الأوزان الغنائية الخالصة ؛ والشعر المرسل ؛ والنثر الخالص .

الشعر المرسل والشعر المقفى :

لا نحسبنا محتاجين إلى إطالة القول فى هذين النوعين ؛ ولعلنا إذا استثنينا بعض الأنماط الخاصة من المسرحية ، لوجدنا أن شعر القوافى هو ، فى الظاهر ، بعيد كل البعد من الحياة الفعلية ، بحيث لا يصلح أداة تعبيرية فى المأساة ، وتطور المسرحية فى اليونان ينير لنا السبيل فى بحث هذه النقطة . فالكورس الذى احتفظ به إسكيلوس جزءاً لا يتجزأ من بناء مسرحياته ، أخـــذ على أيدى سوفوكلس ويوريبيدز يستقل عن موضوع المأساة ، حتى أصبح على يد يوريبيدز مجرد أداة لتقديم سلسلة

من الأغانى المنفصلة عن المسرحية انفصالا تاماً ، ولو قد ظهر بعده كاتب مسرحى عظيم آخر لكان الأرجح أن يفقد الكورس أهميته أكثر وأكثر ولكان الأرجح أن يكتفى بالحوار دونه . ولقد كان تطور ما ينتجه شيكسبير من المآسى يخطو فى جملته نفس الخطوات التى سلكتها المسرحية اليونانية . وحينما وجدناه يغلو فى صبغ فنه بالصبغة الغنائية كان ذلك دليلا على أن هذا من إنتاجه فى عهد الشباب ؛ أما فى مآسيه العظمى والأحدث عهداً فنلاحظ أن اللغة تقترب من الحياة الحقيقية بقدر ما تسمح بذلك مقتضيات الشعر المرسل .

ومما لا شك فيه أن راسين وكالدرون قد نجحا إلى حد ما فى التعبير عن العواطف الرفيعة عن طريق الشعر المقفّى ، إلا أن جهودهما فى ذلك قد لا تعدو مجرد عمل من أعمال البراعة : tours de force . إن السبب فى سقوط مسرحيات فترة عودة الملكية ، حتى على يدى عبقرى مثل دريدن لا يقتصر على ما فيها من المغالاة فى تصوير العواطف ، ولكن لما فيها من هذه الثرثرة الطويلة فى الحوار . وثمة روايات أقنعة Masques جميلة بالشعر المقفى ، إلا أن مسرحية القناع ، مهما بلغت من الجمال ، لا تسمو إلى مرتبة المأساة الراقية ... إن مما لابد منه للمأساة على الدوام أن يكون فيها شىء يربطها بالحياة ربطا وثيقا ، فإذا أفقدناها هذا الرباط الذى يربطها بهذه الحياة الدنيا كانت قمينة ألا تثير فينا أى إحساس بالرهبة أو بالجلال ومأساة بروميثيوس الطليق : Prometheus Unbound لشللى هى قصيدة مسرحية جميلة ، إلا أنها لا يمكن أن تستثيرنا أو تبتعث فينا عوامل العجب كما يمكن أن تفعل بنا هذا هاملت أو ماكبث ، وذلك لما غرقت فيه من النغمة الغنائية الغالية . والشعر المرسل شعر إيقاعى ، وهو يصلح للتعبير عن أسمى الأفكار الشاعرية ، إلا أنه بالرغم من ذلك يظل قريب الصلة بالحياة الواقعية وذلك بطبيعة تركيبه . ونحن حينما نستمع إليه لا يزعجنا

ما فيه من الصياغة المصطنعة المتكلفة . إننا نستمع فيه إلى لغه الحياة العادية مُرَقَّقَةً وفى أسلوب أكثر تطرية . ونحن إذا خيرنا بينه وبين الشعر المقفى قد لا نتردد فى تفضيله لهذا السبب ، معترفين بأن العنصر الغنائى غير اللائق لا يصلح للتعبير عن روح المأساة فى أسمى صوره ، إلا أن الفصل فى موضوع النظم بوجه الإجمال ، والنثر ، أيهما الأداة الأصلح للمأساة ، يظل موضع نظر .

الشعر المرسل والنثر :

لعل الأنسب أن نتقدم هنا بقرار قاطع ، ثم نشرع فى النظر فى أسباب عدة يمكن إيرادها للبرهنة على سلامة هذا القرار . فقد يقال ، بوجه الإجمال ، إن الكتاب المسرحيين فى عصر إليزابث ربما كانوا على حق فى استعمال الشعر المرسل فى مآسيهم ، وإن تطور النثر فى الأزمنة الأحدث عهداً من أيام إليزابث كان تطورا لا نشاط فيه ولا حياة ، كان تجربة خطرة ، ومخالفة لروح المأساة الراقية .

إن أحسن ما يروقنا فى المأساة هى الانفعالات . والمأساة لهذا السبب لا تتوجه فى كثير من الأحيان إلى عقول الناس ، لأنها تدور على الدوام حول أعمق اللحظات التى يمر بها الإحساس الإنسانى .

إن ثمة مآسى قليلة من الفكر الخالص ، وهاملت نفسها التى هى أكثر من غالبية مسرحيات عصر إليزابث فلسفة ، فيها من العاطفة ما يتخلل فى ثنايا الهيكل الذهنى لشخصية هاملت باستمرار ، على أنه قد ثبت مما قامت به الأجيال الطويلة والشعوب المختلفة من مزاولة فنون المسرح ، أن أنسب الطرق للتعبير الأدبى عن العواطف ، تعبيراً تختلف صوره وطرائقه ، هى الطريقة الإيقاعية . إن ثمة نغمة طبيعية عذبة فى العاطفة

أياً كان نوعها ؛ والمأساة ، وهى تتناول تصوير العواطف ، تجد فى الكلمات المنغومة تعبيرها الصحيح . وربما كان من المحتمل هنا أن نستثنى بعض المسرحيات الحديثة التى يبدو منهـــا العنصر العاطفى مكبوتا باستمرار ، وبصورة ثابتة ، والتى يلائمها النثر لهذا السبب أكثر مما يلائمها الشعر ، فنحن مثلا لا نستطيع أن نتصور مسرحية Strife بصورتها التى نراها ، إذا كانت مسرحية منظومة ؛ بيد أننا حتى فى هذه المسرحية لا نستطيع أن نطيل الكلام عن الأساوب غير الإيقاعى فى المسرحية الجدية . ومما لا جدال فيه أن النثر يرتبط بالمسرحية التى يستخدم فيها إلى مستويات الحياة العادية إلى حد كبير . ومما هو جدير بالنظر ، حتى فى موضوع كموضوع Strife ، التفكير فيما إذا لم يكن فى مقدور الكاتب المسرحى أن يضمن طابعاً أشد عمقاً برفعه تصوره للموضوع كله فوق هذه المستويات المقيدة ! إن مسرحية هاردى Dynasts (الولاة بالوراثة) هى مثال لموضوع مشابه أنشأه هاردى على خطة أوسع ، وذلك لأن حقيقة القُوى ضائعة فى أسباب أعمق وأقوى . ومسرحية Strife رواية شائقة فيها لمحة مستثارة من الروح المفجع ، إلا أنها ليست مأساة راقية . وهى لا يمكن أن تستثيرنا كما تستثيرنا روائع فن المأساة ، وقد يبدو أن العلة كلها تقريبا فى كونها كذلك هى واقعيتها الزائدة على الحد ، وأنفَسَةُ الكاتب أن يعبر عن تلك الحقائق العليا ، تلك الأفكار الأساسية القصوى التى تسود المآسى العظمى جميعاً .

النثر الشاعرى (الشعر المنثور) .

على أن الكتاب المسرحيين المحدثين يواجهون صعوبة خطيرة ، لأن الشعر المرسل الذى كان طبيعياً وصحيحا وبنائياً فى عصر إليزابث يبدو الآن كأنما أصبح شيئاً قديما مبتذلا . والمسرحية المنظومة فى القرنين التاسع عشر والعشرين لا تكاد تعطينا شيئاً ذا قيمة ، كما تدل الدلائل على أنه ىن

غير المحتمل أن تقوم قائمة لهذه الأداة التعبيرية (أى المسرحية المنظومة) بحيث تصبح أداة من الأدوات التى تكتب بها المسرحيات فى المستقبل . على أن ثمة بالفعل دلالات على أن بعض الكتاب المسرحيين الذين يشعرون فى دخيلة أنفسهم بنقص الأداة التى انتفع بها شيكسبير ومعاصروه انتفاعا كبيراً يجاهدون فى سبيل الوصول إلى لغة مسرحية مشتملة فى ذاتها على شىء من الصبغة الشعرية . وقد تمت بشائر هذه الجهود بخطى موفقة توفيقاً كبيراً فى أيرلنده ، حيث تضافر الروح الكلتى ، واللهجة الغربية الإيرلندية ذات النطق المثير للخيال ، البسيطة مع ذلك ، على التمهيد لقيام نوع من الحوار ؛ اصطلاحى لاشك ، إلا أنه يساير تلك الحيوية المتدفقة دائماً فى لغة المسرح التى هى لون من المثل الأعلى المركز للغة الحديث العامة ، بدلا من أن تكون متميزة تميزاً مصطنعا من الاصطلاحات العادية التى يستعملها الناس فى تخاطبهم مثال ذلك ، حينا نسمع بطلة مأساة فتاة الأحزان Deirdre of the Sorrows للكاتب سنج Synge تتكلم هكذا :

« هلموا ننثر الطين على رفاق الثـــلاثة ... هلموا نلق الردم على نايسى وصاحبيه إينل وآردن ، أولئك الذين كانوا مفخرة إمين . . . لقد كان نايسى أحسن الثلاثة ، بل خيرة أخيار كثيرين ... لقد اخترت أن تموت ، فكانت من نصيبك هذه الموتة النظيفة يا نايسى ، إننى لم أسمح لنفسى أن أدع رأسك تفلت منى يانايسى حينما كنا نقضى الليالى الطوال وسط طيور الشُنقُب (١) والزقزاق (٢) ، جالسين ، يوسوس كل منا فى أذن الآخر ؛ إننى لم أكن أدع رأسك يا نايسى يفلت منى ، ونحن نقضى الليالى الطوال فى مشاهدة النجوم تتلألأ بين فجوات الشجر فى جلن دارواض (٣) ؛ أو القمر وهو يهبط ليستريح على رؤوس التلال » .

إننا حينا نسمع هذا يثبت فى روعنا أن هذا أسلوب منثور فيه نغمة

(١) Snipe (٢) Plover (٣) Glen da Ruadh

رقيقة طبيعية، وليست مجرد مزّق مهلهلة مستعارة من موازين الشعر المرسل. وحينما نجد أيضاً البطل أولف Ulf فى مسرحية لورد دنسانى Dunsany آلهة الجبل. Gods of the mountain، وهو يكاد يغرد قائلا :

« إننى أجد فى نفسى مَساً من الخوف ... الخوف القديم، ونذير سوء! لقد ارتكبنا سوءاً على مرأى من الآلهة السبعة ... لقد كنا شحاذين. وكان ينبغى أن نظل شحاذين. لقد تنكرنا لمهنتنا ثم شارفنا مصيرنا؛ إننى لن أخفى ما أجد من مس الخوف بعــــد، بل ... سأطلقه ليملأ الدنيا صياحاً ... إنه سينفلت منى صارخا، كما يفلت كلب من مدينة حاق بها ما كتب عليها؛ وذلك لأن خوفى قد شهد كارثة وعرف شراً مستطيراً ».

حينما نسمع هذا يثبت فى روعنا مرة أخرى الهدف نفسه الذى يقصده الكاتب المسرحى. ومثل هذه النغمة الغنائية نفسها نلقاها فى مسرحية The Silver Tassie للمستر سان أوكاسى، حيث نجد أن الفصل ليس إلا أغنية طويلة من النثر المتأجج بالعواطف. ويمكننا أن نلاحظ اتجاها مماثلا لهذا فى تلك اللغة الغريبة التى اتخذها ميترلنك أداة له للتعبير عن رأيه الرهيب فى الحياة. ولم يحدث شىء من ذلك كله نتيجة الانفلات من الإيقاع النثرى، الذى حدث من غير وعى، إلى حركة الشعر المرسل؛ ففى كل منهما قصد الكاتبون أن يؤلفوا بين نوع خاص من موسيقى النثر وبين نوع موزون جميل فى ذاته؛ ولعل هنا مناط الأمل لمأساة المستقبل، لقد نهض الشعر المرسل بما كان مطلوباً منه، وربما حل النثر الإيقاعى محله فى المستقبل ليشغل المكان الذى كان يشغله فى القرن السابع عشر.

روح الإيقاع العالمى الشامل :

وما دمنا نتكلم عن « النظم » فى المسرحية المفجعة، ففى وسعنا إذن أن نضع هذا « النثر الشاعرى » الجـــديد جنباً إلى جنب مع تلك الأداة

الخاصة التى كان يستعملها شعراء عصر إليزابيث ، وبذلك نوسع من مفهوم هذا المصطلح ؛ وفى وسعنا بالمثل أن نقول إن النظم كان يسترعى انتباه كل كاتب من كتاب المآسى ، وذلك بوصفه أداة طيبة للسمو بحوادث المسرحية فوق مستويات الحياة الحقيقية ، وبوصفه الوسيلة التعبيرية الطبيعية عن العواطف . وعلى الشاعر ، قبل أن ينبذ النظم ، بسبب نظرية من نظريات النقد التى لم يهضمها كما يجب ، أن يفكر طويلا فيما إذا لم يكن النظم أحد الأجزاء الضرورية التى لا تتجزأ من المسرحية بمعناها الصحيح ، أو أن يفكر على الأقل فى حالة نبذه النظم ، أفلا يكون مضطراً إلى أن يدخل على مسرحيته شيئاً آخر يعوضها به عما ألحقها به من خسارة؟ إن النظم قوى أخرى غير التى ذكرنا . وإن لما يروونه عن خرافة موسيقى الكواكب أثراً رمزياً من الصحة على الأقل . وإنه ليخيل إلينا أننا مستطيعون بواسطة الإيقاع والنغم أن نصل إلى بعض أوتار الإحساس الإنسانى عند الناس أجمعين . ولكن الذى لا شك فيه هو أننا ، بمجرد الإيقاع وحده ، نلمس ذبذبات من المحال أن تتأتى بغيره . إننا قد لا نفهم كتابا مكتوبا بنثر أجنبى ، ولكننا نستطيع إدراك ما ترمى إليه سيمفونية أجنبية بنفس السهولة التى يفهمها بها مواطن من أهل البلد الذى أعطانا هذه السيمفونية ؛ بل ربما أيقظت فى قلوبنا قصيدة أجنبية ، إذا أحسن إلقاؤها ، أحاسيس وعواطف فوق مستوى الكلمات غير المفهومة ، والإيقاع بعد هذا كله تراث عام مشترك وهو يصل إلى قرارة الغرائز العامة الفطرية عند بنى الإنسان جميعا ؛ وهو ، فضلا عن هذا . ليس وقفا على الإنسان وحده ، بل هو يشمل بتأثيره الخلائق جميعا ؛ ولشدو الطيور نغم محبب يقع من نفوس الناس بمثل ما يقع من أنفس الطير . وثمة سيمفونيات من الأصوات ومن الألوان تملأ العالم الطبيعى بأجمعه . فمثل هذا الاعتبار الذى نوليه قوة النظم لا جرم يعود بنا إلى اهتمامنا الأصلى بالروح العالمى العام ، وإن شئت الصبغة العالمية ،

فيما هنا ينحصر واحد من الوسائل الأساسية التي نضمن بها هذا الجو الفسيح الذي تتطلبه المأساة ، فالنظم لا يساعد فحسب على إبعاد المأساة عن مستويات الحياة الحقيقية ، بل هو يساعد أيضاً على إكسابها روح الشمول الذي تتطلبه أرقى آيات الفن .

النظم بوصفه مفرجاً من مرة الفجيعة :

ثم لا بأس من النظر فى النظم ، آخر الأمر كوسيلة من وسائل التفريج من إصر المأساة . ولقد أشرنا إلى شيء من ذلك من قبل . فى الفصل الذى خصصناه للكلام على روح المأساة ، ولا بأس هنا من أن تقرر ، من حيث الشكل ، أن النظم لا جرم يخفف بمقدار مما يتسم به روح المأساة من هول وكآبة وقنوط . ولسنا نجد مندوحة هنا عن العودة إلى كلمة sordid بمعنى سخيف أو خسيس أو حقير . فنحن حينما نتكلم عن مأساة من طبقة وضيعة لا نقصد بهذه الصفة موضوع الرواية بقدر ما نقصد بها طريقة معالجة هذا الموضوع ، وبقدر ما نقصد بها أن الرواية تفتقر إلى عنصر ما يخفف من حدة الألم فيها . والنظم الذى يعطينا هذه النغمة التى ليست سوى رمز للسيمفونية العليا والأكثر شيوعاً وروحاً عالمياً ، هذه الصيغة الغنائية هى على الأرجح ، من أعظم وسائل التفريج وبعد ، فإن قصة عطيل لو رويت بأسلوب بسيط منثور ، لما زادت على كونها قصة سخيفة لزوجة مخلصة وزوج مخدوع « يثأر لشرفه » وهاملت هى أيضاً . . . التى لم تكن تزيد على كونها قصة سخيفة لملك مقتول وعلاقة تقرب من الزنا ، على أن الغنائية التى تكتنف هذه المسرحيات تساعد على السمو بها فوق مستوى الواقع ، كما تساعد على التفريج من الرعب الذى لولاها لشعرنا بريحة فيها مضاعفة . إن عطيل ، عندما يصل إلى ذروة الكراهية الغيور ، ثم يدخل وهو يتخبط وقد أعماه الانفعال ، نرى ياجو وهو ينظر إليه ، وقد أخذ

كلامه يتلون بلون فيه فخامة وفيه جلال تعمدهما شيكسبير من غير شك :

إنه لا الخشخاش ولا الحشيش

ولا كل ما فى هذا العالم من مشروبات مخدرة

بمستطيعة أن تجلب إلى جفونك ذلك النوم الشهى

الذى كحل جفونك البارحة

إن هذا الشعر لا يتفق وما فطر عليه ياجو من خلق ، وإن كان شيكسبير ربما قصد به إلى شيء هنا أيضاً ، إلا أنه يتفق والباعث الحقيق للمأساة . إنه شؤبوب من الموسيقى لتسكين الرعب والألم اللذين كان المشهد حرياً بأن يثيرهما فى قلوبنا لولا هذا الشعر . إننا إذا لم يكن فى مقدورنا ألا نتصور فى مكان هذه الأبيات من الشعر . إلا لمحة ساحرة من روح ياجو التهكمية لاستطعنا أن نَقَدِّرَ قيمتها وقوتها . وربما كان ماعمد إليه شيكسبير من إدخال هذه الخطبة الشهيرة التى ألقاها ياتشيمو فى الفصل الثانى — المشهد الثانى — من مسرحية سيمبلين Cymbeline هو للغرض نفسه :

إن أنفاسها هى التى

تعطر الغرفة هكذا ، وإن لهب الشمعة

لينحنى تلقاءها ، متمنيا لو ينفذ تحت أجفانها

ليرى ما تحتها من أضواء ضربت فوقها

هذه النوافذ سرادقا ، أبيض فى لازورد ،

مزركشا بزرقة من صنع السماء نفسها . . .

وعلى ثديها الأيسر

شامة ذات نقاط خمس ، أشبه بقطرات القرمز

فى كأس زهرة البستان ...

والراجح أن شيكسبير تحقق من أن الموقف الذى ابتكره — هذه الفتاة البريئة الراقدة فى فراشها ، وياتشيمو الماكر بارز من حقيبته — كان موقفاً

مرعباً غير محتمل . لقد كان موقفاً مرعباً بسبب حقارة والنفاق الظاهر فيه ، وكان غير محتمل بسبب هذا النوم العميق المفاجىء الذى أطبق على إموجن Imogen ، وهو نوم إن كان ضرورياً لتطور الموضوع ؛ إلا أنه واضح التلفيق وغير طبيعى ، ولكى يقاوم هذين ، ولكى يسترعى انتباه النظارة ويلطف من شكوكهم واشمئزازهم ، نراه يفاجئنا بمنطوقات غنائية مضحياً بالشخصية (الخلق) فى سبيل التأثير المسرحى . وفى وسعنا أن نلمس الظاهرة نفسها بطبيعة الحال عند كتاب مسرحيين آخرين غير شيكسبير فلقد كان الكتاب اليونانيون يعرفون هذه الوسيلة ، وكثير من أشد مشاهدهم صرامة وأكثرها رعباً تتخايل فى أبهى مانسجوه من حلل الشعر . وفى الأيام الأحدث عهداً ، حينما كان أوتواى Otway يعالج موضوعا شديد الرعب فى مسرحيته « اليتيم » نراه قد سلك هذا السبيل من الألم الذى أثاره ويفرج من حدته ، ولذا نجد أن المشهد الأخير من الفصل الرابع ، حينما تعرف مونيميا جلية الأمر من بوليدور ، هو أسمى مشاهد مأساته شاعرية ، كما نجد الفصل الخامس يفتتح بأغنية .

لهذه الأسباب ، نرى أن أنصار المسرحية الواقعية المنثورة ، بهجرهم النظم يتخلون عن أداة صحيحة صالحة لضمان جو مسرحى ولإمتاع المتفرجين . إن ثمة من يرى أن النظم ليس مجرد بقية تقليدية من الأغنية الإنشادية أو الترتيل الكنائسى ، بل إنه شىء مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالروح الداخلى للمأساة نفسها ؛ فإذا لم يكن بد من إهمال النظم وإهمال ما يتيحه من الروح الغنائى فى المأساة ، فلا مندوحة إذن من العناية الشديدة بإبراز سمات أخرى ، لمحاولة تعويض المأساة عما تفتقده بسبب هذا الإهمال . وقد يكون من غير المستطاع أحياناً إبراز هذه السمات الأخرى ؛ كما يبدو إقحامها غير طبيعى وظاهر القلق والكلفة . والمأساة المنثورة العادية تسقط لعدة أسباب : منها ، افتقارها إلى عذوبة الإيقاع ، ولأن النثر ، بطبعه ، يمنع من استعمال الكثير من تلك السمات التى تبدو فى المسرحية الشعرية شيئاً طبيعياً وملائماً .

الفصل الرابع

البطل فى المأساة

أهمية البطل

لقد كنا حتى الآن نوجه عنايتنا إلى الهدف النهائى ، إلى أسلوب المأساة وروحها ؛ ويبقى أمامنا بعد ذلك السؤال عن هذا الذى هو فى الغالب الأداة التى يعبر بها الكاتب المسرحى عن كل من هدف روايته وروحها — وبالأحرى بطل المأساة .

ومما يجب ملاحظته أن المأساة تختلف من الملهاة بصفة عامة فى أن كاتب المأساة يقع اختياره على فرد من أفرادها أو على شخصيتين فيها ، بسيطران بما يخصهما من عظمة ، وما لها من أهمية ملازمة على سائر شخصيات المأساة . وقد يكون ثمة ملاه تستبد فيها شخصية واحدة بكل انتباه النظارة ، أو بمعظم انتباههم ؛ إلا أن أمثال هذه الملاهى نادرة ومن شأنها أن تكون أقرب إلى الجد منها إلى الهزل . ولدينا من ذلك طائفة من ملاهى موليير ، وملهاتاه L'Etourdi (الثقيل) و Le Misanthrope (كاره البشر) بخاصة ، ثم ملهاة ڤولبون لبن چونسون . على أن تحليلا مختصراً لجو هذه الملاهى الثلاث قد يكشف لنا حقيقة كونها ملاهى مخالفة للمألوف [1] ، إنها لا تثير قوانا الضاحكة فقط ، بل هى تروق الجانب الجدى من خلقنا أيضاً . إنها تقترب بالأحرى من نطاق الروح المفجع ، روح المأساة . والملهاة من أى نوع تعتمد عادة على تتابع التركيز المسرحى فى الشخصيات المختلفة حيث

---

(١) أنظر هذا الكتاب.

لا يكون لشخص واحد من الأهمية أكثر مما لأى شخص آخر ، وحتى لا يصبح شخص واحد البطل الذى لا يجول أحد معه فى الميدان . وستزداد هذه الحقيقة جلاء بمقارنة بين أهمية مآسى شيكسبير وملاهيه بوصفها أبرز ما أنتجه الكاتبون فى عصر إليزابث وبين مسرحيات أوتواى Otway ، تلك الروايات التى تمثل إنتاج فترة عودة الملكية . ففى هاملت يكاد البطل ينفرد بالبطولة وحده ؛ وفى لير يكاد الملك وكورديليا ينفردان باسترعاء انتباه النظارة كله ؛ وفى عطيل يذهب المراكشى وياجو بالبطولة جميعاً ، وفى ماكبث تكاد تنحصر البطولة فى الأمير وزوجته ؛ وليس هذا لأن الشخصيات الأخرى لم ترسم رسماً حسناً ، بل لأنها ، لأسباب يقتضيها بناء الرواية ، لم تكد تحظى بأى كلام هام ، ثم هى ، لأسباب يقتضيها رسم الشخصيات نفسه ، موضوعة فى مستوى أقل من مستوى الشخصيات الرئيسية . ونظرة فى ملاهى شيكسبير تبيّن لنا هذا التصور المختلف تمام الاختلاف . ففى جعجعة ولا طحن نرى كلوديو وهيرو ، وبندك وبياترس ، وليوناتو وأنطونيو ، ودرجبيرى وفرجس ، وفى حلم منتصف ليلة صيف ، حيث نجد زوجين من العشاق (عاشقين وعشيقتين !) — نرى ليساندر وهرميا ، ودمتريوس وهلنا — والحُور أوبيرون وتيتانيا ، و (الأسطوات) بُطُم (أى عجز) ! وكونس (سوچل) ومجموعتهما . ونلاحظ هنا أن الشخصيات ليسوا فى مستوى واحد فحسب ، وأنه لا يوجد بينهم من يمتاز بمنزلة أعلى من الآخر بل ان ثمة نقاطاً مختلفة متميزة تمام التميز ، وذات أهمية مسرحية . أما المآسى ، فعلى العكس من ذلك . إنها أبسط وأكثر تركيزاً ... ومسرحيات أوتواى توضح لنا هذه السمات نفسها تقريباً . ففى Venice Preserved نجد أن الشخصيات الثلاثة الذين يثيرون الاهتمام هم : پيير وچافيير وبلڤيديرا ، ثم نجد سائر الشخصيات الأخرى تابعة لهؤلاء . وفى اليتيم

The Orphan نرى أن الشخصيات التى تسترعى أعظم انتباهنا هم بوليدور وكاستاليا ومونيميا . أما مسرحية The Soldier's Fortune فهى على العكس من ذلك ، إذ نجد فيها الكابتن بوجاردو كورتين وسلفيا ، ثم سير ديفى وزوجته ، ثم سير چوللى چمبل والخادم فورين . ونجد فى مسرحية الملحد The Atheist العجوز بوجارد وابنه وبورشيا ، ثم كورتين وزوجته ، ثم ديردفيل الملحد ثم تيودوريه وجراتيان . وهكذا ، بينما نرى أن الأهمية فى المأساة تتركز فى شخصية أو شخصيتين رئيسيتين ، نجدها فى الملهاة موزعة على هيئة من الشخصيات المتناقضة . ومن أجل هذا بحثنا فى مثل هذا التفصيل لشخصية البطل أو لشخصية البطلة فى المأساة ، بينما لا يكون مثل هذا البحث فى الملهاة غير ذى قيمة فقط ، بل غير ذى معنى . والمآسى تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها — مثل أوديب وميديا من المآسى اليونانية ، وهاملت ولير وعطيل وما كبث من مآسى شيكسبير ، واليتيم و The Cenci من المسرحيات الحديثة . أما الملاهى فلا تكاد تسمى بهذه الطريقة . والبطل هو الذى يخلع على المأساة أهميتها ، ويشيع فيها نغمتها .

عامل النقص فى بطل المأساة :

ويحسن عندما نتكلم عن بطل المأساة أن نبدأ كلامنا برأى آرسطو فى هذا البطل . وقد كان هذا الناقد اليونانى أكثر صراحة فى هذا منه فى الموضوعات السالفة التى سبق أن تكلمنا عنها إن بطل المأساة فى نظر آرسطو شخص لا هو بالفاضل الفضيلة كلها ، ولا هو بالصادق الصدق كله ، وليس بالمجرم العريق فى الإجرام ، الذى يقارف الإثم أو الرذيلة عامداً متعمداً ، ولكنه يقع فيها بسبب من أسباب الضعف الإنسانى . ومعنى هذا ، أن بطل المأساة يجب فى رأى آرسطو أن يكون ذا سجايا نبيلة ، بيد أنه يجب

فى رأى آرسطو أن يكون قمينا بالوقوع فى بعض الخطأ ، إما بسبب جهله للشئون التى لا يسمو إليها علمه ، وإما بسبب الأهواء الإنسانية . وقد تدرج آرسطو فى كتابه الشعر من هذا إلى الإشارة إلى طريقين[1] من طرق التطور فى تصوير هذا البطل ، إلا أن تقسيمه ذاك هو تقسيم منطق أكثر منه تقسيما انتقاديا محكما ، ونحن ربما وجدنا خصائص البطل المميزة له فى المسرحية المفجعة أكثر امتدادا إلى حد ما فى المسرحيات اليونانية والمسرحيات الحديثة مما صورها هو .

الغلط غير المقصود والجهالة الخالية من التفكير :

إن ثمة ، قبل كل شيء ، كما لاحظ ذلك آرسطو ، البطل الذى يتصرف تصرفا خاطئا بسبب غلطة تحدث عفوا . فهذا هو الضعف الإنسانى الناشيء عن الجهل (أى عدم العلم) . والأنموذج الفذ الذى أورده آرسطو فى كتابه الشعر لهذا الضعف القائم على عدم العلم هو مأساة أوديب لسوفوكلس ، تلك المأساة التى ينافى تصور المؤلف للبطل فيها ما كان يتصوره شيكسبير منافاة واضحة . وإن يكن كتاب كثيرون من الإنجليز قد نسجوا على منوال هذا التصور فى شيء من التعديل . لقد كان هذا التصور نمطا مناسبا فى اليونان القديمة بسبب ديانتها فى ذلك العهد ، ولكنه بعد أن زالت هذه الديانة يبدو شيئا يكاد لا يلائم الذوق الحديث ، وأنه إذا عولج فى زمننا هذا فلا بد من معالجته فى أعظم ما يمكن من الاحتراس الشديد . ونلاحظ أن بعض الكتاب المسرحيين قد عادوا فى القرن السابع عشر إلى استخدام البطل الذى يخطيء من غير عمد للخطأ ، وذلك بعد أيام شيكسبير مباشرة . ومن الراجح كل الرجحان أن السبب فى إحياء هذه السنة ما وقع فيه كل من بومونت وفلتشر من أخطاء غريبة فى ملاهيهما المفجعة

(١) إن ثمة طريقا ثالثا ، لكنه لا يكاد يؤدى إلى المأساة .

الرومنسية التي كانوا يكثرون فيها من إدخال الشخصيات الشبيهة بشخصيات المسرحيات اليونانية ، وإن لم يتجهوا بها في كثير من الأحيان نحو نهايات مفجعة . وفي عهد عودة الملكية وجد هذا النمط مثالا فذاً في مسرحية اليتيم ، حيث يرتكب أحد بطلي الرواية فعلةً ذات خطورة مفجعة لأنه لم يكن يدري بمجموعة من الحقائق المعينة ، ولم يكن هـــذا يختلف من موضوع أوديب إلا من حيث أن الجريمة التي ارتكبها البطل كانت في ذاتها جريمة كريهة ، حتى بالرغم من أنهـا وقعت لجهل البطل بتلك الحقائق ، ممـا حملها شيئاً مفجعاً حقاً . ولا جَرَم أن المأساة نشأت من عدم علم پوليدور بأن مونيميا قد تزوجت أخاه كاستيليو ، ولكن العمل المفجع لم يُنفذ بأكمله في غير علم بأسبابه ، لقد كان الدافع إليه هو شهوة بوليدور ، تلك الشهوة التي هي ضعف حقيقي في الإنسان ، ثم ما كان يتظاهر به كاستليو كذبا من تحرر ، وهكذا نجدنا في اليتيم أمام رواية ذات جوين ، أو ذات تصوّرين ، وأن الفكرة اليونانية قد تعدلت على ضوء هذا العنصر الأحدث عهداً ، عنصر الضعف الإنساني المباشر الذي لا يقوم على مجرد عدم علم البطل بالدافع له على ارتكاب جريمته . ونحن حينما نمعن النظر في هذه المسرحية قد نلاحظ أن الموضوع الذي عدل هذا التعديل العـام كان من الموضوعات الشائعة في فترة عودة الملكية ، وأنه قد ظهر في الفينة بعـــد الفينة في المسرحيات الأحدث عهداً ، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وأنه كان السبب في ظهور جميع هذه « الزيجات المهلكة » و « البراءة والسذاجة القاتلة » التي راجت في الفترة من سنة ١٦٦٠ إلى ١٧٠٠ ، كما أنه كان السبب أيضاً في ظهور الباعث المفجع في مأساة للو Fatal Curiosity : Lillo التي صـــدرت في منتصف القرن الثامن عشر .

الخطأ المقصود :

وثمة ، إلى جانب هذا النمط ، ذلك البطل الذى يتردى فى الخطأ عامداً إلى ذلك واعياً به وقد لاحظ آرسطو ذلك أيضاً ، وضرب له مثلا بمأساة ميديا . ويمكن إيراد أمثلة أخرى لذلك ، مثل شخصية هيبوليت ، فى مأساة هيبوليت ليوريبيدز أيضاً ، والشخصية نفسها فى المأساة نفسها لسنكا ، التى يمكن مقارنتها أيضاً بشخصيات مماثلة فى المسرحيات اليونانية والرومانية . وقد نسج شيكسبير وكثيرون غيره من شعراء عصر إليزابث على منوال هذا التصور ، فمأساة ماكبث لها بطلها الحقير الشرير ، ومأساة عطيل فيها بطل حقير شرير مشابه لهذا ، وله شخصيته الرئيسية الهامة فى الرواية ، وهذا، بالرغم مما فى المأساة من الخصائص المميزة التى تجعلها من روايات التصور الممتاز أيضاً ، وذلك أن جريمة القائد المغربى تنبع من فعلة شعورية ، بينما نراه قد ضلل به فيما يتصل بالحقائق الصحيحة للموضوع . وواجب الكاتب المسرحى وهو يصور شخصية من هذا الطراز الذى أشرنا إليه آنفاً، أن يعرض عرضاً واضحاً آثار الرعب والاشمئزاز التى تثيرها الجريمة التى ارتكبها البطل . وقد يصنع الكتاب الرومنسيون ذلك بتوضيحهم تبدلا فى الشخصية ، أو فى خُلق البطل ، بعد ارتكابه جريمته ، كما هى الحال فى ماكبث . ولعل شللى كان يتمثل الفكرة نفسها وهو يصور تلك الشخصية الغريبة . . . شخصية بياترس سنسى . أما الكتاب الكلاسيون فلم يكونوا يوضحون استبشاع البطل لجريمته إلا قبيل ارتكابه للجريمة . أو بعد ارتكابه لها مباشرة كما نرى ذلك فى تصوير إسكيلوس لبطله أورست . فإذا أغفل الكاتب إظهار هذا الرعب والاشمئزاز فى بطله ، كما هى الحال فى مأساة هيبوليت لسنكا ، فإن الرواية تنزل حتما إلى مستوى بنائى هابط ذى صبغة ميلودرامية بحتة ؛ وذلك لأن المأساة ، كما شاهدنا ، يجب ألا تثيرنا بإشاعة الخوف فينا فحسب

بل يجب أن تتسامى بنا أيضا بإشاعة روح الجلال فينا ولعل افتقار مأساة سنشى إلى هذا العنصر الجوهرى هو الذى ينقص من متعتنا ونحن نقرأ هذه الرواية أو حينما نشاهد تمثيلها . وبالرغم مما يوجهه المعجبون بشللى من آيات الثناء إلى أدبه ، فإن هذه المسرحية لا ترتفع إلى مستوى ما تمتاز به روايات شيكسبير وسوفوكلس من شرف الروح وسمو المشاعر . إن شللى يُخفق فيما يخفق فيه فورد ، لا لنفس الأسباب بالضرورة ، ولكن بطريقة مشابهة بالضبط .

وأشبه شخصيات شيكسبير بطراز شخصية پوليدور ، هى شخصية هذا البطل الذى يجلب الدمار على رأسه بسبب فعلة لم يفكر فى عواقبها ، فعلة تنبع من خلقه (أو شخصيته) هو نفسه ؛ فالملك لير لا يكاد يرتكب وزراً ، سواء كان عن عمد أو غير عمد . ولكن تَبنَّذه لكورديليا عمل مصدره المباشر هو أخلاق وطباع لير نفسه ، ثم هو السبب المباشر لما قاساه من آلام . ومثل هذا كوريولينس ، الذى يمضى إلى ما فيه دماره بسبب كبريائه وأنفته الأرستقراطية — تلك العيوب التى تعشى عينيه عن جميع الاعتبارات الإنسانية الأخرى . ومثل هذا أيضاً أنطونى الذى يغرق فى لجة الحب وتجلب عليه الدمار قبلة من شفتى كليوبتره . ولعلنا نستطيع أن ننظر إلى شخصية أورست فى مأساة أندروماك لراسين من وجهة نظر قريبة الصلة بهذا كله .

الضعف والطموح فى البطل :

ثم هناك هذا البطل الذى يواجهه عمل أكبر مما فى طاقته . وهو بطل يقفنا بالتأكيد إزاء ضعف إنسانى ، إلا أنه ضعف يتمثل فى عمل خاطىء من نوع لا مثيل له ، وهاملت لا يمت بصلة إلى أوديب ، ولا إلى ميديا ، وفى وسعنا أن نتحقق من أن نسيج المأساة الذى يلفه قد غزلته له شخصيته

هو ، وأن تردده وتوانيه قد ساقا إليه كارثة عامة تقريباً ، إلا أنه ليس بطلا شريرا (Villain) بأى حال من الأحوال ، ثم هو لا يعمل من جانبه ما يتعجل وقوع العمل المفجع .

وأبطال مارلو هم من هذا النوع الذى يمكننا أن نسميه : النمط المتفرع عن شخصية هاملت . ومما لا يقبل الشك أننا فى مسرحيات مارلو نجد أن طمع أبطالها يتعجل إليهم دمارهم ، إلا أن أساس العمل المفجع يبدو أنه يتركز بصورة أشد تحديداً فى مقاومة قوة إنسانية ذات أبعاد متناهية العظم ، لقوة أعلى منها وأشد قوة ، وهكذا ينتهى البطل إلى مصيره المحتوم بسبب هذا الضعف الإنسانى ، أو بالأحرى بسبب رغبته فى المعرفة أو رغبته فى « السلطان المطلق » . إلا أن عنصر الأسى فى المسرحية يتركز فى هزيمة هذه الرغبة أمام قوه خارقة للطبيعة . ونحن نلاحظ أن مسرحية بروميثيوس لشللى تقترب اقترابا شديداً من نمط مسرحيات مارلو هذه ، وإن اختلفت هذا الاختلاف اليسير فى طريقة تناول موضوعها عن طريقة تناولها اليونانية على يد إسكيلوس . ومأساة كين Cain (قابيل) للورد بيرون لها هى أيضاً نفس هذه الخصائص .

البطل الذى لا عيب فيه :

ولا بأس هنا من البحث فى موضوع البطل الذى لا عيب فيه ؛ لقد قرر كل من كاستلفترو ، وروسى Rossi [1] ، من نقاد عصر النهضة ، أن الشخص ذا الضعف الإنسانى الحقيقى ليس هو وحده الذى يبرز فى المأساة ، بل إن محورها الرئيسى قد يكون شخصا لم يَثلم شرفه عيب خلقى ، شخصا طاهر الذيل ، لم تمتد يده إلى عمل من أعمال الإثم . ولعله لا ضير فى نظر هذين الكاتبين من أن يكون القديس رجلا صالحا لأن يصبح بطلا فى

(١) فى كتاب : Discorsi....intorno alla tragidia (1590) ص

مأساة . ويأخذ الدكتور سمارت بهذا الرأى نفسه، وذلك فى بحث عن المأساة، (المنشور فى مجلة الجمعية الإنجليزية Studies المجلد الثامن) حيث يقتبس أمثلته من الأناجيل ، ومن قصة كلاريسا Clarissa للكاتب تشردسن [١].

إن موضوعنا هو المسرحية ، ومن الخطر الشديد نقل موضوع البحث من لون من ألوان الأدب إلى لون آخر ... ولكن لا بأس ... لقد رأينا أن القصة تهدف إلى هدف بعينه ، وهى فى وصولها إلى هذا الهدف تستخدم طرقا مختلفة كل الاختلاف عن الطرق التى تستخدمها المسرحية ... بينما تدفعنا إلى قراءة الكتاب المقدس عواطف غير العواطف التى تدفعنا إلى قراءة غيره من ألوان الأدب . إننا لا نملك من المسرحيات المفجعة ، التى خلا أبطالها من العيوب خلواً تاما إلا عدداً ضئيلا ، مما يجعل أرسطو على حق حينما قرر أن هذا اللون غير ملائم للمأساة . ولعل روميو ينخرط فى هذا النوع (Genre) ؛ فهو كما صوره شيكسبير لا يقترف خطأ من الأخطاء التى تؤدى إلى المهالك ؛ وأسباب مناياه تأتى كلها من ظروف خارجية ؛ ولم يكن فى وسع الحبيبين أن يسلكا سبيلا آخر غير الذى سلكاه، وهما يختلفان من أوديب الذى كان يجهل فحوى أعماله التى أدت إلى كارثته ... فهما قد أبرما عقدة زواجهما بأعين مفتوحة ، والقدر وحده ، أو الصدفة وحدها ، هى التى تحطم ما تعاهدا عليه من ذلك الحب . وثمة كاتب يدعى جرفينوس [٢] ذهب

---

(١) صمويل رتشردسن S.Richardson (١٦٨٩ — ١٧٦١) قصاص انجليزى اشتغل بالطباعة وكتب طائفة جيدة من القصص وكان يجيد الكتابة عن المرأة أكثر مما يجيد الكتابة عن الرجل وقد ألهمت قصصه كتاباً كثيرين وظهرت مجموعة قصصه فى ١٩ مجلداً سنة ١٩٠٥ ، وكفاه فخراً أنه أستاذ ديدرو ، وولترسكوت (د) .

(٢) جورج جوتفريد جرفينوس G.G.Gervinus (١٨٠٥ — ٧١) مؤرخ ألمانى عظيم الشأن ديموقراطى النزعة ، كانت ديموقراطيته سبباً فى اضطهاد ملوك ألمانيا له ، مما جعله يطلق السياسة ويتفرغ للتاريخ السياسى والأدبى — وقد ألف موسوعات عظيمة الفائدة =

إلى أن غلطة روميو وچوليت هى أنهما أبرما عقدة زواجهما دون أن ينالا موافقة والديهما على ذلك ، إلا أن مثل هذا الرأى يبدو رأياً ملفقاً بادى البطلان ، ومجرد حجة قصد بها صاحبها أن يكتشف ضعفاً إنسانياً فى أخلاق روميو . أما الرأى الصحيح فهو أننا فى مأساة روميو وچوليت نبدو كأننا تلقاء مأساة من مآسى القدر الخاص . وأننا نخفق ، بناء على ذلك ، إذا حاولنا أن نشعر هنا بالانفعالات التى كانت تتلاعب بشخصية مثل هاملت أو شخصية مثل عطيل . ومن الصعوبة الشديدة حقاً أن نفسر لأنفسنا الأثر الحقيق الذى تتركه مأساة روميو فى أذهاننا . إنه ليس ، كما زعم البعض ، أن الغلطة التى بسببها يتعذب أبطال المآسى الأخرى غلطة أخلاقية . ثم إن أولئك الذين يقولون إن هاملت جر على نفسه البوار بسبب توانيه يقررون أن مهمته كانت مهمة رجل سفاح ، وبالأحرى مهمة جلاد (عشماوى !) . وهذا تصور لا ينشأ إلا بسبب رغبة غير منطقية فى المزج بين الأهمية الأخلاقية ، وبين الغلطة المفجعة ، وقد يكون أقرب إلى الصواب هذا التفسير الذى يذهب أصحابه إلى أننا ، تلقاء هاملت وعطيل ، نكون أمام بطلين كتب عليهما سوء الطالع أن تمر بهما ظروف من المحال أن يغالباها ، لأنهما غير ندين لها ؛ بينما نحن فى روميو وچوليت نكون أمام قصة عادية من قصص الحب ؛ وهى قصة كثيرة الحدوث ، كل ذنبها أنها تجرى ضد هوى المجتمع . فبينما نرى هاملت مسوقاً بسبب جِبِلته إلى الاندفاع فى طريقه بدون توقف ، نرى الصدفة البحتة ، وسوء طالع لحظة عابرة ، سبباً فى هلاك هذين الحبيبين . إن نهاية سعيدة لهاملت ، أمر لا يمكن تصوره . أما مأساة روميو وچوليت فقد كان يمكن بسهولة أن تنتهى نهاية ملهاة مفجعة (Tragi - comedy)

= . وله أيضاً كتاب عن شيكسبير حاول فيه أن يجعله شاعراً كلاسيا مخالفاً بذلك جميع من كتبوا عن الشاعر العظيم — وله كتاب آخر عن هاندل وشيكسبير — هذا عدا مؤلفاته عن الشعر الألمانى (د)

وذلك باستيقاظ جوليت فى القبر ، ومصالحة الوالدين . إننا لا نشعر فى آلام جوليت وبطلها روميو بغصة الفجيعة ، لأن عاطفتهما عاطفة مبهجة ، وظلام موتهما لا يتصل بسبب بهذا الظلام الروحى الذى نلمحه فى هاملت وعطيل ولير .

البطل يتملكه مثلان أعليان :

ويمكننا أن نجعل من البطل الذى يتردد بين واجبين ، نمطاً من الأبطال مستقلا تمام الاستقلال عن الأنماط الأخرى التى أسلفنا الكلام عنها وذلك بالرغم من وجود عناصر معينة يشترك فيها وهؤلاء الأبطال . وهذا البطل لا يزيد — إلى حد ما — على كونه صورة مختلفة قليلا عن صورة البطل الذى يتصرف تصرفات خاطئة بسبب ضعف فى نفســـه ، أو بسبب غلطة ما ، والفرق الوحيد بينهما هو أنه يواجه واجبان متقابلان لا محيص له منهما ، ليس بينهما واجب خبيث ، أحدهما يمثل سلطان الواجب العام والقانون العـام كذلك ، والآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة . ويمكن هنا أن يتم العمل المفجع بفعلة شعورية أو لاشعورية نابعة من ناحية من نواحى الضعف الخلق ، إلا أن أهمية الرواية تتركز بنوع خاص فى هذا النضال الداخلى بين رغبتين أو مثلين فى ذهن البطل أكثر عما تتركز فى العمل الخاطىء الذى ارتكبه البطل . وفى الإمكان العثور على هذا النمط فى أشد صوره لجاجة وأكثرها مبالغة فى مآسى البطولة التى ظهرت فى فترة عودة الملكية . ومهما بلغت مآسى دريدن من الكآبة ، فنحن نلمس ما فى أبطاله من عناصر العظمة المفجعة . ومن المستطاع كذلك أن نكشف عن أمثلة من ذلك فى المآسى الفرنسية المنظومة بالشعر المقفّى فى الحركة الكلاسية الحديثة . وهذا النمط يغلب على جميع شخصيات راسين المسرحيه تقريباً . وآثاره بارزة فى مسرحيات فولتـــير ، ومن ثمة نكاد نراها فى كل مأساة

كلاسية من مآسى القرن الثامن عشر فى انجلترا ، كما نراها أيضاً فى أنطونى ، كما تصوره شيكسبير ،وإن كانت المقارنة بين رواية شيكسبير وبين روايتى دريدن القريبتى الشبه بها، وهما The World Well Lost و All for Love ترينا كيف أن شيكسبير قد أشاع الروح الإنسانى فى نبرات هذا الصراع المتناهية الحدة ، كما لطف منها أيضاً ، بعكس ما نشاهد فى مآسى فترة عودة الملكية التى تشتد فيها حدة هذه النبرات .

العيب الذى تسببه الظروف :

ولعلنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء نمط آخر من أنماط البطولة يمكن أن نعده هو أيضاً فرعاً من هذا النوع الذى يتصرف أصحابه تصرفاً خاطئاً . رالبطل الذى ينتمى إلى هـــذا النمط يسلك فى حياته مسلكاً إجرامياً ليس سببه عيباً فى تكوينه ، ولكن سببه ظروف تعمل ضده بقسوة ومرارة ، وهو بالرغم من جرائمه يبقى أميناً صافى النفس ، وأحسن الأمثلة على ذلك ما نلمســه فى مسرحية اللصوص Die Rauber لشيللر ، حيث قضت الظروف بأن يصبح بطلها شارلز دى مور رجلا خارجا على القانون بسبب تصرفات أبيه الذى خدعه ابنه الأصغر فرانسس دى مور فكانت هذه الجريمة ... ففرنسس هنا هو الشخص الشرير ، وهو الذى يقص أثر أميليا ، ويحبس أباه فى قبو ؛ ثم يكون شارلز أداة انتقام ، وينقذ والده ، ويقرر أن يسلم نفسه آخر الأمر للعداله . وواضح من هذا أن ذلك النمط يمت بصلة إلى الأبطال الشريرين العاطفيين أو ما نسميهم الرجال « الأخيار الأشرار » الذين شاع ذكرهم فى القرن الثامن عشر ، إلا أننا نلاحظ أن صبغة العاطفية فيه عالية مطهرة . وأنه ، كما لا يخفى ، تصَوُّر حديث ، وهو وإن استخدمه الكتاب الرومنسيون ، له آثاره فى عدد من مسرحيات القرنين التاسع عشر والعشرين .

موقف البطل فى المسرحية :

وقبل أن نترك هذه الأنماط المحددة المعالم من أنماط البطولة قد يلاحظ أنه فضلا عن أنواعها العديدة المختلفة يوجد موقفان مختلفان جد الاختلاف يمكن لأى نمط أن نسلكه فى الروايات التى تظهر هذه الأنماط فيها . فمن الممكن أن يوضع أى بطل من هؤلاء الأبطال فى أى مأساة ؛ إما فى موقف إيجابى أو موقف غير إيجابى ؛ فثمة ، من جهة هذا البطل الذى يتسلط على مجرى الرواية كلها . مثل أورست الذى يهيمن على مأساتى إسكيلوس وألفييرى كلتيهما ، وماكبث الذى هو القوة المحركة فى مأساة شيكسبير ، فى هذه الروايات نلاحظ أن كل ما يجرى على المسرح من حوادث ينبع من أفكار البطل نفسه ومن عواطفه ، ولا يكاد تطور الموضوع فيها جميعاً أن يتأثر بأى شخصية أخرى ؛ وثمة من جهة أخرى ذلك البطل الذى من صنف لير ، البطل الذى « يساء إليه أكثر مما أساء هو » ، ولير يعطى الدفعة الأولى للقوة التى تحرك مأساته ، إلا أن هذا المشهد الأول الذى يبدو فيه وهو يوزع ملكه ، إن هو إلا افتتاحية تقريبا ، وكان يتحتم فى المسرحيات غير الرومانسية أن تقدم هذه الافتتاحية إلى الجمهور على لسان راوية ، فبعد أن ينتهى هذا المشهد نرى الريح تجرى ضد لير ، ونرى تصريف الأمور ينتقل من يديه إلى أيدى بناته ؛ فهذا الموقف الثانى للبطل هو من المواقف التى ندر أن استخدمها كبار الكتاب المسرحيين ، بسبب ما يفهم منه من عجز البطل نفسه . ولم يستطع أحد غير شيكسبير أن يصور لنا بطلا مثل لير ، له هذه المهابة وذاك الجلال ، وهو فى أشد ساعات محنته وشقوته .

البطل الصنو :

وثمة أمر آخر جدير بأن نلم به . ففى بعض الروايات ، وبخاصة روايات عصر إليزابث ، لا يقتصر الأمر على وجود بطل واحد للمسرحية ، بل يوجد لها بطلان ، ومن الاحتكاك أو الصراع بين شخصيتيهما ينشأ الانفعال المفجع فى المأساة . أىُّ الرجلين نستطيع أن نقول إنه بطل مأساة عطيل : عطيل أو ياجو ؟ ! إن عطيل نفسه يكاد ألا يفعل شيئاً حتى آخر الرواية . بينما ياجو هو الذى لا يفتأ ينسج بُرد الموضوع ، ويسترعى معظم انتباه النظارة فى الرواية كلها . إننا نبدو فى هذه المأساة أمام شخصين رئيسيين بالفعل : أحدهما ياجو بما رُكّب فى طبعه من هذا الضعف الإنسانى المرعب وهو ماض فى لعبته البشعة من الغش والخداع ؛ ثم عطيل بهذا اللون الآخر من ألوان الضعف الإنسانى المختلف من ضعف ياجو ، وهو يتحرك ببطء نحو مصيره المحتوم الذى ينتهى به إلى البوار . . . فهذه إذن ليست مأساة ذات بطل واحد مثل مأساة هاملت أو مأساة لير . وهذه الحال نفسها واضحة فى روايتى Venice Preserved واليتيم ... ففى الرواية الأولى نلاحظ أن جافْيِرَ وپيير بطلان كلاهما ، وأن مصـــدر الشقاء والهلع فى المسرحية هو ضعف جافْيِرَ وقسوة پيير المتحجر القلب . أما فى اليتيم فلم يكن من الممكن أن يتطور أى موقف مفجع عن پوليدور وحده أوكاســتليو وحده ، والذى أصابهما من البوار والتعاسة ما أصابهما إلا بسبب وضعهما متجاورين متصلين أحدهما إزاء الآخر .

المأساة التى لا بطل لها :

ثم نجد فى السنين الأخيرة تطورا ملحوظاً لنمط غريب من أنماط المأساة

يرجحون أنه يدل على نوع جديد قائم بذاته ، كما يدل على أنه ، إلى جانب هذا ، تطور وامتداد لنطاق المأساة ، وحركة تقدمية تنهض برهانا على استمرار العنصر البنائى الباهر فى هذا النطاق . فنحن تصادفنا فى كثير من الأحيان روايات تبدو كأنما تفتقر افتقاراً كلياً إلى بطل ذى شخصية متناسبة السمات متزنة الأجزاء ، ومن هذه الروايات الكفاح Strife والعدالة Justice لجون جولزورثى ، و The Silver Tassie لمستر أوكاسى . ففى مسرحية الكفاح لا يمكننا أن نقول من هو البطل ، هل هو قائد العامة أو زعيم السادة . وفى العدالة ليس البطل على التحقيق هو ذلك الكاتب الضعيف الإرادة الذى يرثى له . وفى The Silver Tassie ليس هو لاعب الكرة من دبلن ، الذى حطمته الحرب . وليس فى هذه الروايات شخصية واحدة ، أو زوج من الشخصيات يمكن أن يتألقا بدرجة تكفى لأن تجعلهما من الكبر بحيث تكون لهما أهمية غالبة فى أذهاننا ... ومن ثمة لا نجدنا إزاء بطل ، أو بطلين ، بالمعنى القديم لكلمة البطولة . ومع هذا ، فكل من تلك المسرحيات تستحضر فى أذهاننا قطعاً شيئاً له طابعه المفجع ولقد تبين بعد عرض مسرحية The Silver Tassie أنها إحدى التجارب الفذة فى عالم المأساة . والآن ، يتضح أن هذا الطابع المفجع لا ينشأ فقط من مجرد مشاهدتنا لواحد من الناس ألمت به الحادثات وحاق به العذاب الشديد . بل ثمة ما هو أكثر من ذلك . وقد يبدو لأول وهلة أن تحليل مصدر انفعالاتنا تحليلا مضبوطا هو أمر عسير . على أننا لا نكاد نتأمل فى هذا لحظة حتى يتكشف لنا أن الأشخاص الهامة فى كل من تلك الروايات ما هى إلا مجرد رموز ، أو أعضاء ، للإنسانية ؛ ولقد تناولنا هذا الوجه من أوجه المسرحية الحديثة بالبحث السريع فى الفصل الذى خصصناه للشمول — أو الروح العالمى — فى المأساة . ويمكن هنا أن نزيد شيئاً على ما قدمنا . فنحن إذا تناولنا مسرحية The Silver Tassie

بالبحث أوشكنا أن نقول إن البشرية هى المسئول الأول عن هذا الضعف الكبير فى الإنسان . فلقد سمحت لنزوة الحرب البدائية بالسيطرة عليها وتحقيق ذاتها ، وكان من أثر هذا أن تمزقت وسالت دماؤها . إن الشخص الذى يضطلع بالدور الرئيسى فى المسرحية ليس ، من أجل هذا ، هو البطل فى ذاته ؛ إنه قد يتبوأ هذا المركز لا لشىء إلا لأنه إنسان . ويتجلى هذا جلاء تاماً فى الفصل الثانى من المسرحية — الفصل التعبيرى — من المأساة ، حيث لا يقوم هذا الشخص بأى دور على الإطلاق ، وإن يكن موضوع الفصل يتناول هذا الجزء من المأساة الذى هو أساسها الحقيقى . ومثل هذا يصدق على مسرحية العدالة . فقد وضعت الإنسانية ، بسبب خطأ من أخطائها المميتة ، مجموعة من القوانين كان من نتيجتها أن تصدر أحكام ظالمة فى بعض القضايا ، ومن هنا يكون فولدر المسكين مجرد جزء فحسب من البطل الذى هو أعظم منه ، ألا وهو الإنسانية كلها .

وهذا هو الشأن ، كل الشأن . حيثما وجهنا النظر فى كل ما يظهر على المسرح هذه الأيام من المآسى الحديثة ، ليس فقط فى هذه المآسى التى يوجد فيها أبطال على التحديد ، ولكن فى تلك المآسى التى بُذلت فيها بعض المحاولات لتصوير شخص بارز رئيسى من هذا النوع أو ذاك . فى هذا النوع الأخير من المآسى نجد دائماً ما يقوم شاهداً على رغبة الكاتب المسرحى فى تلطيف معنى الفردية المستقلة . وتمثيلية أبراهام لنكولن مسرحية تاريخية ذات بطل واحد ، ولكن الكاتب (چون درنكووتر) كان حريصاً كل الحرص على جعل بطله لنكولن رمزاً لشىء ما منفصل عن شخصيته ؛ إننا لا نكاد نرى فيه رجلا كما نرى رجالا فيمن يُسمَّون هنرى وريتشارد من شخصيات شيكسبير . إنه قوة رَمزَ لها برجل من الرجال . ومثل هذا مارى ستيوارت التى كانت مأساة شخصية فى أيدى الكتاب المسرحيين السابقين ، حتى إذا تناولها چون درنكووتر أصبحت فى يده

مسرحية لطبقة خاصة من طبقات المزاج الإنسانى ، ترمز فى شخصية الملكة الأسكتلندية إلى طبقة لم تنفك فى حرب ضد القوى الاجتماعية ، وضد المثل الاجتماعية ، سواء كانت تلك الطبقة فى القرن السادس عشر أو فى مصر القديمة ، أو فى أيامنا هذه . ومن ثمة كانت رغبة المستر درنكووتر فى تأكيد هذه النقطة ، حتى إنه لم يدع مسرحية مارى ستيوارت هذه تستقل بنفسها . فهو لم يدخل المقدمة لأى غرض إلا لتوضيح أن مارى متصلة روحياً بزمننا هذا ، وأنها ليست شخصية عديمة النظير ، بل هى رمز رفيع لنمط معين من العقل والروح . والراجح أننا لا نستطيع أن نجد أى مثال آخر أوضح من هذا المثال لاتجاهات الفن والفكر فى عصرنا الحديث . وقد يخطر فى بال الإنسان أن الحركة التعبيرية [١] التى راجت فى العهد الأخير ، كما تبدو فى مسرحيات الهر توللر Her Toller [٢] مثلا ، ليست إلا مجرد وجه آخر لهذا الاتجاه الرئيسى . ففى مسرحية الدهماء والرجال Masse - Mensch نلاحظ أن عنوان المسرحية نفسه قد قصد أن يسترعى الانتباه إلى هذا الغرض الذى يجول فى ذهن الكاتب .

ويمكننا أن نتبين فى الحال مدى الفرق بين هذا وبين ما كانت عليه الحال فيما سلف قبل هذا ، حينما نقارن بين هذا النمط من المسرحيات وبين مسرحية تمثل روايات عصر إليزابث . ولتكن هذه المسرحية «عطيل» التى تفى بالغرض ؛

---

(١) المذهب التعبيرى Expressionism هو ذلك المذهب الذى يعنى فيه الفنان بالروح يجردها فى قطعته الفنية سـواء كانت مسرحية أو تمثالا . . . الخ حتى تبرز لنا عارية — وذلك بتعريضها لأزمة نفسية حادة — وكان أول ظهور المذهب التعبيرى فى ألمانيا على يد الكاتب المسرحى كيد (د) .

(٢) الهرتوللر كاتب مسرحى ألمانى (١٨٩٣ — ١٩٣٩) من مواليد مدينة سابوتشين واشترك فى حرب (١٤ — ١٨) ثم سجن لاشتراكه فى ثورة ميونخ الاشتراكية — وله جملة مسرحيات من المذهب التعبيرى — وكثير من شخصياته نماذج بشرية Types — وقد انتحر فى الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٣٩ (د) .

فنحن سرعان ما نتبين أن غلطة عطيل هي غلطة خاصة به هو ولا تتوقف إطلاقا على تقاليد اجتماعية ؛ والإنسانية خارج نفسه ذات قيمة قليلة ، أو لا قيمة لها فيما يتصل بعواطفه أو بما قدر له . إن الكاتب قد يوحي بأن حالة عطيل ربما طابقت أحوالا تماثلها في مكان آخر ، إلا أن هذا موضوع مختلف اختلافا تاما . ومعالجة بطل الرواية بوصفه مجرد جزء من كل عظيم قد لا تكون للبطل عليه إلا سلطة قليلة ، أو قد لا تكون له عليه أية سلطة على الإطلاق ، هي معالجة فريدة في نظر المسرح الحديث .

البطلة :

ويؤدي بنا تصوير المستر درنكووتر لمارى ملكة الأسكتلنديين إلى مشكلة تصوير البطلة في المأساة . فلقد لاحظنا من قبل أن المأساة تختلف من الملهاة في أنها في كثير من الأحيان تكاد تكون مذكرة كلها ... واستعمال الكلمتين : مذكر ومؤنث ، محفوف بالطبع ، بصعوبات غريبة . وذلك لأنهما قد لايعنيان الجنسين فحسب ، بل قد يعنيان أيضاً تلك السجايا التي كان يتسم بها كل من الجنسين في القرون الماضية . ومن ثمة فقد وسعنا أن نصف مسرحية تيمورلنك بأنها مسرحية مذكرة تذكيراً خالصاً ، لأنها لا تكاد تقدم لنا أية شخصية نسائية بيد أننا نستطيع في الوقت نفسه أن نصف مسرحية ماكبث بأنها مسرحية مذكرة كذلك ، بالرغم من أن ليدى ماكبث من شخصياتها المهمة ، وذلك لأن طراز عقلية ليدى ماكبث هذه ليس من الطرز التي نسميها عادة طرزاً نسائية . ولقد تغير مضمون هاتين الكلمتين، كما هو واضح ، تغيراً كبيراً في أثناء الأجيال القليلة الماضية ، ولكن ما دام البعض قد استبقى الكثير من معانيهما فلا بأس من استعمالها بهذه المعاني للدلالة على خلال وأمزجة ذات قيم مختلفة .

لقد قيل إن المأساة تختلف عن الملهاة فى أنها تكون كلها ؛ وفى كثير من الأحيان ، (مذكرة) ؛ وهو قول لا بأس من أن نضيف إليه القول بأن المأساة تهتم بالعناصر المذكرة أكثر مما تهتم بالعناصر المؤنثة ، وذلك بصورة ثابتة تقريباً . ويجلى جلاء تاما أن السبب فى هذا هو هذه الصلابة وتلك الصرامة اللتان لاحظناهما من قبل فى أرقى ألوان فن المأساة . ومن ثمة لزم أن يكون الشخص الرئيسى فى كل المآسى العظيمة إما رجلا ، وإما امرأة من صنف ليدى ماكبث ، أو إفجنيا ، أو ميديا ، ممن تتسم طباعهن بسمات الصلابة وقسوة القصد ، وهى السمات التى لا تجتمع وما طبع عليه النساء ، مما يميزهن عن الرجال . على أن العنصر النسائى قلما يغيب من أى مأساة عظيمة ؛ وغيابه من العيوب التى تشوه مآسى مارلو . وكيفما كان الأمر ، فهو عنصر ليس له فى كثير من الأحيان أى أثر كبير مباشر فى تطور المسرحية ، وإن أمكن أن يكون له أثره العظيم فى تطورها ، بطريق غير مباشر ، بتأثيره فى ذهن البطل . فأوفيليا مثـــلا هى شخصية ضعيفة لا تعمل عملا ، إلا أنه لا يخفى أن موتها هو الذى يحوّل هاملت من رجل فلسفة عميقة ، ومن شخص كان يهدف إلى هدف بعيد الغور ، وإن لم يتحقق ، إلى مخلوق متوان ، فقدت الأشياء فى نظره أهميتها ، ولم يعد لها عنده أى اعتبار ؛ ومثل أوفيليا فى مأساة هاملت ، مثل دزدمونه فى مأساة عطيل ، فهى لا تكاد تقوم بأى دور فى هذه المأساة ، إنها فى جوهرها أنثى ضعيفة، خداعة[١]، لاهدف لها، ومن ثم لم يكن لها نشاط فعلى فى التقدم بموضوع المأساة . وهى بسلطانها لحسب على قلب عطيل تؤثر هذا التأثير غير المباشر فى استمرار الحركة

---

(١) إن كلمة (خداعة) مستعملة هنا عن قصد . وعندى أن مأساة عطيل تنبع من انخداع الشخصيات الرئيسية بغيرها وانخداعها بنفسها ، ودزدمونه بانخداعها بأبيها ، وانخداعها بزوجها ، وانخداعها الأخير المشجى بهؤلاء الذين شاهدوا المأساة النهائية تظل وثيقة الصلة بجو المسرحية العام وهدفها ، وتجد هذا الرأى مفصلا فى كتاب Studies in Shakespeare

المفجعة في المأساة . أما كورديليا في مأساة الملك لير فذات أهمية أكثر من ذلك ، إلا أنها تشارك ليدى ماكبث في سجايا معينة ، سجايا نسميها نحن سجايا مُذَكَّرة إنها من نواح عدة ، ليست إلا صورة طبق الأصل من أبيها (وإن تكن في حقيقة الأمر قد خططت تخطيطاً سريعاً) .

وقد أثمر هذا كله ثمرة نراها في تلك المسرحيات التي بدأها بانكس Banks في إبان فترة عودة الملكية ، والتي استمرت على أيدي راو Rowe وغيره في القرن الثامن عشر . ولقد كانت هذه المآسي المؤنَّثة أو ما كانوا يسمونه أحياناً بالـ : She - tragedies تكاد تكون خالية من ذرة واحدة من العظمة المفجعة ، وإن كان بعضها يحمل طابعا مؤثراً . فروايتا Anna Bullen أو Virtue Betrayed للكاتب بانكس ؛ ومأساة چان شور Jane Shore للكاتب راو ، ومارى ملكة الاسكتلنديين للكاتب سنت جون ... كل هذه روايات مؤثرة محركة للأشجان ، إلا أنها بالرغم من ذلك ليست من المآسي في شيء . إنها لا تسمو مطلقاً إلى هذا المستوى الرفيع من جهامة الجلال الذي هو قرين محتوم لهذا النمط الأعلى من أنماط الأدب . إن إصرارهم هـــذا على عنصر الأنوثة وإلى جانب الأنوثة ، على الشجن المثير ، هو الذي مسح رواياتهم كما مسخ روايات فلتشر وبومنت وفورد من قبل . إن هذا هو العامل نفسه الذي يذهب بالكثير من رواء مسرحيتى Venice Preserved واليتيم ؛ وهو نفسه الذي خدع الكثيرين من الكتاب المحدثين فضلوا الطريق إلى المأساة الحقة ، حينما غررت بهم الميول العاطفية . إن عنصر الأنوثة في المأساة الراقية ، إن جاز أن نكرر ما قلناه ، يجب أن يكون ، إما صلبا إلى ما يقرب من عنصر الذكورة

فى سماته ، وإما أن يهبط إلى منزلة أقل أهمية فى تطور الموضوع . ولعل الاستثناء الوحيد لهذا ينحصر فى تلك المسرحيات الخالية من البطولة التى أشرنا إليها من قبل ، حيث لا تنبع المأساة من الشخصيات الفردية بالقدر الذى تنبع به من اصطدام الأمزجة المختلفة وتفاعل الظروف الاجتماعية أو الخارجية وحتى هنا يحتفظ جو السمو والصلابة بسماته عادة [1] .

---

(١) قد يبدو هذا الرأى مضاداً لما ثبت من أن الشخصيات النسائية فى كل من المسرحيات القديمة والحديثة تحظى بمكانة رفيعة فى عمل المأساة ، إلا أننا حينما نحلل مظاهر شخصية مثل أنتيجونى ، أو كليتمنسترا ، أو برنيس ، أو فيدرا ، أو هداجابلر ، أو ريبكاوست فأجيب أننا نجد أن طريقة معالجتها تجري وفقاً للطرق التي لخصناها هنا .

الفصل الخامس

أنماط من المأساة

سمات المأساة اليونانية :

إننا بتحليلنا خصائص المسرحية على هذا النحو ، من إسخيلوس إلى الزمن الحديث ، نكون قد تناولنا بالبحث جميع الأنماط الرئيسية للمأساة . ولعله لا يبقى أمامنا الآن إلا أن نجمل بعض النتائج التى وصلنا إليها ، مثل هذه التى تلازم ما يبذل فى ناحية المأساة بخاصة من جهود ، فى مختلف الأجيال . ولما كان الواقع أننا لا نجد نمطاً من أنماط الروايات المفجعة إلا وهو ممثل فى الإنجليزية فقد يحسن أن نقتصر من جميع الملاحظات هنا على تطور المأساة فى هذه اللغة ، مع الإشارة من حين إلى حين إلى تجارب البلاد الأخرى .

(أ) الكورس والوحدات :

قال الناس كثيرا ، وكتبوا كثيراً ، فى المسرحية اليونانية . ولا حاجة بنا هنا إلى الخوض فى تفاصيل صياغتها وتطورها .

وثمة كثير مما هو ثابت مستقر فى مآسى إسكيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز ، ولكن ثمة أيضاً ما ليس له إلا قيمة مؤقتة بحتة . فالكورس مثلا هو فى جوهره سمة طارئة . إنه جزء من النشأة التقليدية للمسرح اليونانى ، ولم يلبث ، كما رأينا ، أن انحدر على يد يوريبيدز إلى مكانة ثانوية . ولم يقم الدليل على عدم لزومه للتعبير عن عاطفة الأسى الصحيحة من عبقرية شيكسبير الرومنسية فحسب ، بل من عبقرية راسين الكلاسية

نفسها . ومن ناحية أخرى . لقد بين الكورس تلك السمة الغنائية فى المأساة وهى تلك السمة التى كان يشتد ميل المجددين ومحطمى التقاليد القديمة إلى إغفالها فى غير تبصر . إن روح الكورس ، وبالأحرى ، ذلك الشيء الذى كان الكورس هو لسانه الناطق ، هو شيء دائم لا يرتبط بزمان أو مكان ؛ شيء لا مندوحة عنه تقريباً فى جميع المآسى الراقية ، أما شكل الكورس نفسه فشيء مربوط بوقت معين ، ومكان معين . ويصور الكورس ، من جهة أخرى بعيدة عن هذا العنصر الغنائى ، ملامح نوع لا بد منه للتعبير المفجع . لقد لاحظ شراح لا عدد لهم كلمات إنوباربس Enobarbus التى هى بالنشيد أشبه فى رواية أنطونى وكليوبتره ؛ وربما اتسمت كلمات شخصيات مثل البهلول فى رواية الملك لير ، وهوريشيو فى هاملت ، بنفس هذه السمات . وقصارى القول ، إن التعليقات الأساسية التى كانت تقوم بها جماعات المنشــــدين فى المسرح الأثينى قد اضطلعت بها شخصيات فردية فى مسرحيات عصر إليزابث والمسرحيات الحديثة ؛ وهى شخصيات كانت تقوم فى بعض الأحيان بأجزاء لا تتجزأ من تفسير الموضوع المفجع ، ومن قبيل هذا مهرج الملك لير ، وهوريشيو ، وأحيانا كانت تبقى بمعزل عن هذا ، مثل شخصية إنوباربس .

والوحدات ، كما مر بنا ، تصور هى أيضاً ملامح ذات صبغة مؤقتة ، وإن تكن توحى مع ذلك بإيحاء لا تنقصه الأهمية ، يذكرنا بالحقائق الأزلية لنشأة المسرحية . ونحن إذا أمعنا النظر فى هذه الوحدات ، وجدنا أنها إما أن تكون شيئاً سخيفاً لا معنى له ، وإما أن تكون شيئاً فرضته صور المسرح الخارجية . وبمعنى أعم ، قواعد قد لا يستطيع كاتب مسرحى عظيم الشأن أن يتحلل منها — فوحدة الموضوع ، فى صلتها الشديدة بوحدتى الزمان والمكان ، تتفق لهذا السبب وتلك الصلابة ، والانفعال المحيد ، والعاطفة المركزة التى يتطلبها المأساة الراقية .

(ب) المنصة :

ومن أجل هذا كان ثمة الكثير مما يمكن أن نعرفه عن المسرحية اليونانية وعن تقاليدها . بل ربما أمكننا أن نحصل على عناصر فائقة من حقيقة فن المسرحية ، حتى مما كان يعرف به أتفه نقاد المذهب الكلاسي الحديث شأنا . على أن الفارق الأساسي ، بين عالم المسرح اليوناني ، والعالم المسرحي في العصر الحديث لا ينحصر في الكورس ، ولا في مجرد صياغة المسرحية ، بل هو ينحصر في منصة المسرح نفسها . وإن نظرة في المسرح اليوناني الذي كان يتسع لثلاثين ألف متفرج لتقفنا على الفور أمام مشكلة أنسب المسارح لعرض المأساة . فنحن من جهة نرانا تلقاء مدرج هذا المسرح اليوناني الضخم ، بممثليه البعيدين بعداً قاصيا عن النظارة ، وهذه الإمكانيات القليلة من المؤثرات المنظرية العادية ؛ ومن جهة أخرى نرانا أمام هـــذا الـ théâtre intime أو المسرح الحديث الضيق المسقوف المغلق ، حيث يحتشد عدد قليل من النظارة على مقربة من الممثلين ، وحيث يمكن استخدام المؤثرات المنظرية ووسائل الإيهام من كل نوع ابتدعته مخيلة الإنسان . ولعل الجواب الصحيح على هذه المشكلة هو أن كلا من هذا المسرح الحديث الضيق وذلك المدرج اليوناني الضخم قمين بإخراج تمثيليات لطيفة ، يكون لها في كل منهما جمالها المستقل المختلف تمام الاختلاف . إلا أننا نكون في الوقت نفسه مغمورين في شيء من الضخامة والجلال ونحن نشهد الروايات التي تمثل في المسرح اليوناني ، وهو الشيء الذي يستحيل أن يتيسر في الروايات التي تكتب للتمثيل في مسارحنا الحديثة الضيقة . لقد يمكن أن يتيسر الدقة في مسارحنا ، وقد يمكن أن تتيسر المواقف الأكثر صرامةً والأشد براعةً ولوذعية . ولا جرم أن تلك المسارح الحديثة تؤثر التعقيد في رسم الشخصيات أكثر مما كانت الحال

تستدعى ذلك فى المسارح اليونانية . ولكن لا جرم أيضاً أننا نفتقد فيها عادة ذلك التأثير الصامت الذى يشبه تأثير التماثيل فى نفوسنا ، كما نفتقد فيها الجلال والأبهة ... والنغمة الفخمة التى نجدها فى المسرح الآخر . لقد بيّن لنا التاريخ أن أحسن المسرحيات هى تلك التى أخرجت لجمهور غير متجانس — الجمهور الذى كان يتكون من الطبقة الأرستقراطية وطبقة أصحاب الحرف من أهل أثينا ، ومن طبقة صبيان أصحاب الحرف وطبقة الأشراف فى انجلترا فى عصر إليزابيث ، أما عندما ينقسم جمهور النظارة إلى فئات منفصلة ، مستقل بعضها عن بعض ، وحينما لا يستظل المسرح بظل الجميع كهيئة واحدة ، بل يكون فى رعاية طبقة بعينها ، حينئذ تصبح المسرحية الموضوعة لهذا المسرح ضعيفة خائرة لينة العود . إننا نستطيع أن نتبين أن المسرحية فى أسمى صورها ليست كلها شيئاً لنشدان المتعة ، وآية ذلك أنه حينما كان المسرح مجرد وسيلة من وسائل التسلية . كما هو شأنه اليوم ، وكما كان فى فترة عودة الملكية ، كان معدل التأليف المسرحى ضعيفا وخاليا من النشاط والحيوية . ومن ثمة لا تظهر المسرحية الجميلة إلا فى العصور التى يجتمع فى مسارحها عنصر التسلية بشىء من عناصر التأمل وشىء من المثل الإنسانية أو القومية أو الدينية . إن إسكيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز يعطوننا صورة من أثينا فى عصر بيركلس ؛ كما يعطينا شيكسبير صورة من عصر دريك ورالى ، وكذلك شيلر وإبسن إذ يعطيان صوراً لعصر من عصور المثل العليا . لقد أتاحت حركة إزالة الأوهام والأباطيل من أذهان الناس الفرصة لظهور مسرحيات الشطر الأخير من القرن السابع عشر ومسرحيات العصر الحاضر ؛ وهذا المسرح الحديث الضيق هو الثمرة التى أسفرت عنها رغبة طبقة واحدة من الناس فى أن تميز نفسها من سائر البشر ، وبالأحرى ، فى أن تضع سداً بين أرقى المسرحيات

وبين مجموع البشرية . والظاهر أن الأمل فى حركة صادقة لإحياء التأليف المسرحى يتوقف على إعلاء شأن المسارح الأكثر سعة وضخامة أكثر مما يتوقف على المحاولات التى يقوم بها نفر منا من المتحمسين هذا التحمس المصطنع لإعلاء شأن مسرح الطبقة المثقفة وجمهور النظارة المحدود العدد . من أجل هذا كانت لنا عبرة فى المسرحية اليونانية نتعلم منها أنه وإن يكن مجرد التقليد الأعمى لنماذج الماضى لا يمكن أن ينتهى بنا إلا إلى إنتاج كئيب عقيم ولا قيمة له ، إلا أن الكتّاب الرومنسيين قد يكونون مخطئين فى انصرافهم عن سنن الكتاب الكلاسيين وأنماطهم انصرافا كلياً . ونحن وإن أمكننا التسليم بأنه ليس فى انجلترا إلا القليل من المسرحيات التى قلد فيها أصحابها المسرحيات اليونانية تقليدا دقيقاً ، اللهم إلا إذا استثنينا شمشون الجبار Samson Agonistes لملتن ، وبروميثيوس الطليق لشللى (وهذه قصيدة مسرحية أكثر منها رواية تمثيلية) ؛ وبينما يمكننا أيضاً أن نسلم بأن تفصيلات صياغة المسرحية اليونانية ليس فيها ما هو جديد علينا ... مع هذا كله يجب ألا يفوتنا أن ثمة أشياء فيها من الأصالة المسرحية قدر عظيم لا يمكن أن يبيد ، وذلك لا فى مسرحيات إسكيلوس وحدها ، ولكن فى نظريات ناقد مثل كاستلفترو أو ناقد مثل ريمر ، بالرغم مما هو واضح فى آرائهما من السخف .

مأساة عصر اليزابث فى عهدها الأول :

والنمط الثانى من أنماط المأساة التى يجب أن نقول فيها شيئاً هو المأساة فى الشطر الأول من عصر إليزابث . وهو نمط مستقل بنفسه ، وإن تمثل فى صور كثيرة متعارضة . إن أول ما يظهر من المآسى الإنجليزية التى يمكن تحليلها تحليلا عميقا هى مآسى شيكسبير ؛ إلا أن روايات شيكسبير كانت ، كما هو معروف جيداً ، أعلى مستوى مما سبقها ، وأقل نفخة كاذبة مما تلاها ، وهذه

حقيقة تلزمنا إلزاما تاما بإلقاء نظرة على تاريخ تطور فكرة المأساة فى انجلترا .
لقد نشأت المسرحية فى انجلترا من ديانة الشعب كما نشأت فى اليونان من قبل .
ثم تقدمت بعد سلسلة طويلة من التطورات التى لاحصر لها نحو صورة أفسح أفقاً ، هى المسرحية الدينية التى يكتنفها الغموض mystery . ومسرحية الخوارق miracle ثم ظهرت المسرحية الأخلاقية morality بعد ذلك ، والراجح أن ذلك قد تم نتيجة لازدياد عدد الفرق من الممثلين المحترفين ؛ ثم مرت المسرحيات الأخلاقية بدورها فى سلسلة من التطورات لا حصر لها حتى وصلت إلى صورة أقرب إلى الشكل المسرحى الصحيح ؛ ثم لم تزل تنمو حتى دخلها عنصر جديد هو عنصر العاطفة الإنسانية ، إلى أن تطورت بحذافيرها حتى آتت أكلها الزاهر العجيب فى مسرح عصر إليزابث . وقد صحب هذا التطور تقدم مُناظر له فى تصور روح للمأساة . فلقد كان الناس فى العصور الوسطى يؤمنون بأن المأساة هى فى جوهرها سقوط من ذروة السعادة ورفعة الشأن ، إلى حضيض التعاسة والهوان . وأبيات شوسر من افتتاحية الراهب التى اقتبسناها من قبل ، تعبر فى إيجاز عن النظرة المثالية لأهل العصور الوسطى فى هذا الصدد . ولقد كانت قصيدة دانتى العظيمة : « ملهاة إلهية » ، لأنهـا مرت بنا من عذاب السعير إلى نعيم الفردوس . وعلى هذا ، فالمأساة التى كانت فى نظر أهل العصور الوسطى تتناول أشخاصاً ذوى مراتب عالية... والتى كانت تعالج أناساً من طراز «هذا الشخص الذى كان يتسنم ذروة النجاح والازدهار» ، بما يتفق اتفاقا تاما والفكرة الأرسططاليسية... تلك المأساة ينبغى أن تتناول البطل «ذا الشهرة التى لا تُسامى والرفاهية المزدهرة الناضرة» . ثم نشأ فى الوقت نفسه ، وبدون أن يفطن أحد إلى ذلك تقريباً ، الشعور بأن المأساة يجب أن تعالج هذه الفعال ذات البهاء والأشخاص

ذوى المجد ، بصورة مُفخَّمة كذلك ؛ ومن ثمة ظهر أن النظام (أو الشعر) هو التابع الذى يتفق وجميع المآسى الصحيحة ، وهذا بالمثل ، كان من عوامل القوة فى مسرحيات سنكا المنظومة ، والمسرحيات اليونانية التى لم يكن قد حسن علم الناس بها فى ذلك الوقت . فإلى هذا الحد إذن وصل التمازج بين المثل الأثينية ومثل العصور الوسطى . على أن النقد فى العصور الوسطى كان ذا سمة غريبة مميزة له ؛ لقــد كان يعبر بأجلى الصور عن الاتجاه الأخلاقى نحو الأدب . لقد كان من شدة مايترنح تحت الضربات الموجهة إلى المسرحية ، والموجهة فى الواقع إلى جميع ألوان الشعر التى ظهرت منذ زمن آباء الكنيسة ، إلى زمن چيرولامو وسافونارولا ، لقد كان يحاول ، حيثما وجد ، أن يلتمس هدفا نافعا لكل نمط من أنمــاط الفن ، ولكل قطعة ممــا تنتجه مهارة الصنعة الإنسانية ؛ من أجل هذا تلاقت الاعتبارات الأخلاقية والمثل الإنسانية الجديدة ، ثم أسفرت عن نمط من النقد الأدبى ، مختلط ، وغير متجانس ، إلا أنه بالرغم من ذلك ذو أثر عميق فى تطور أدب المسرحية ؛ ويمكننا أن نرى هذا الصراع على أحسن صوره فى الصيغ التى وضعها نفر من أصحاب النظريات فى أواخر القرن السادس عشر . يقول بَتِنْهام Puttinham الذى يمكن اتخاذه ممثلا لكثيرين غيره « إن المأساة تعالج العثرات المحزنة التى حاقت بالأمراء الذين نزلت بساحتهم الهموم ، وَجدَّ بهم سوء الطالع ، وذلك بقصد تذكير الناس بتقلب الحظوظ ، وبعدالة ما يعاقب الله به عباده على حياة الشر والدنس » فى هذه الجملة الواحدة نجد أفكاراً منتقاةً من اليونان القديمة ، ومن أوربا فى العصور الوسطى ، امتزج بعضها ببعض ، ثم اختلطت بصورة فطرية لا تناسب فيها . ففيها فكرة أهمية الأشخاص وعظاميتهم التى كان يقول بها أرسطو ، وفيهــا تلك الفكرة التى كان أهل العصور الوسطى

يذهبون إليها من سقوط الإنسان من ذروة السعادة إلى حضيض الشقاء ؛ وفيها تلك الفكرة الوثنية عن الحظ،ثم فيها تلك الفكرة المسيحية عن الجزاء الأدبي . والاختلاط هنا ممتع وله قيمته ، لأن مسرحية عصر إليزابث نشأت من مثل هذا الاختلاط .

أما من حيث الفكرة العامة للمأساة في هذا الزمن،فيمكننا تلخيصها تلخيصاً مختصراً ، وذلك بقولنا إن المأساة تنحصر في سقوط العظماء ،وأن الجميع قد اتفقوا على صواب أن تتألف المأساة من خمسة فصول (والمسئولان عن هذا هما هوراس ، ثم سنكا) ؛ وأن الجميع يؤمنون بقيمة الصورة الشعرية للمأساة؛ وأن أحداً لم يكن في مقدوره أن ينكر — سواء عن قصد أو غير قصد — ضرورة أن يكون للمأساة مغزاها الأدبي ، وأن الصراع الذي كانت تجيش به المسرحيات الأخلاقية (moralities) القديمة كان يعمل عمله في عقول النقاد والكتاب المسرحيين ، بلا أدنى وعي منهم ، بقصد تشديد الركز على عنصر بعينه من العناصر التي كانت مهملة في المسرحية اليونانية إهمالا شديداً. وفضلا عن هذه الافتراضات والمعتقدات العامة ، فقد انفصمت العرى بين الكلاسيين وبين الكتاب المسرحيين الشعبيين الذين يسمونهم بالرومنسيين . وبينما ظل الكلاسيون يستمسكون بالوحدات الثلاث راح هؤلاء الكتاب الشعبيون يزدرون هــذه الوحدات ويعبثون بها ، وذلك جرياً منهم وراء الأنماط الشعبية ؛ وبينما كان الكلاسيون —ومنهم سدني— ينظرون إلى الملهاة المفجعة على أنها خليقة « مُهجَّنة » أي مخلوطة النسب ، راح الكتاب الشعبيون الذين كانوا يرنون بأبصارهم إلى هذا الخليط الفج من الحزن والمرح الذي تجيش به المسرحيات الدينية الغامضة mysteries يشملون بعين رعايتهم هـذا النوع من المسرحيات ، ويفضلونه على ما عداه ؛ وبينما كان الكتاب المسرحيون والنقاد الكلاسيون من شيعة هوارس ينادون بالإطناب والاحتشام ، كان الكتاب الشعبيون يجاهدون في تركيز الموضوع ؛

وفى إشاعة القوة والحياة فى مسرحياتهم ، وفى إثبات كل مالا داعى إلى حرمان النظارة من رؤيته .

لقد كان أثر سنكا يؤتى مفعوله فى القارة الأوربية قبل أن ينتقل إلى انجلترا بسنين عددا . ولقد كتبت مسرحية Eccerinis لصاحبها ألبرتينو حوالى سنة ١٣١٥، وهى مسرحية لاتينية على نمط المسرحيات الرومانية تماما، ثم كتب ترسينو Trissino مسرحيته الإيطالية صوفونسبا Sofonispa سنة ١٥١٥ ، مع أن أول ترجمة لإحدى مسرحيات سنكا لم تظهر فى انجلترا إلا فى سنة ١٥٥٩ ، ومن ثمة لا يمكننا أن نتتبع آثار المذهب الكلاسى فى هذه البلاد إلا منذ حوالى هذه السنة . ولم تمثل رواية جوربودك Gorboduc لصاحبيها ساكفيل ونورتون إلا بعد هـــذا التاريخ بعامين ، وذلك فى يناير سنة ١٩٥٢ . وقد كانت مسرحية جوربودك هذه ، وهى أول مأساة انجليزية منتظمة، أول الغيث فى سلسلة طويلة من المسرحيات التى احتذى فيها مؤلفوها مسرحيات سنكا التى تفيض غثاثة وبرودا ، وإن كانت لها قيمتها مع ذاك من حيث مخالفتها النمط الدقيق . وموضوع جوربودك موضوع أهلى يختلط فيه التاريخ بالأساطير ، وهى ليست موضوعا كلاسيا ، وبناؤها إلى هيئة المسرحية التاريخية الإخبارية القـــديمة أقرب منه إلى النمط الرومانى . ولقد أدخلت العاطفة الغرامية فى المسرحية المختلطة « جيسموند السالرنى Jismond of Salerne » ، وفى لمحة طبيعية فى رواية « نكبات آرثر Misfortunes of Arthur » لصاحبها توماس هوجز T. Hughes وقد عبث مؤلفو هذه المسرحيات بالوحدات الثـــلاث بصفة عامة . أما الموضوعات الإنجليزية التاريخية ، أو شبه التاريخية فتعالج معالجة الحكايات المستخلصة من القصص الإيطالية ، إلا أنها جميعاً موضوعة فى إطار من الخطب ذات الإطناب الفج غير المحتمل ، وكل تحول فى الموضوع يتلون بلون الفكرة الشائعة فى العصور الوسطى عما يجب أن يكون للمسرحية من هدف أخلاقى ، وهنا

نلمح من الاختلاط فى الفن البنائى ، بصورته التى هو عليها ، ما نلمحه فى عبارة يتنهام الانتقادية التى اقتبسناها آنفا .

ولقد كان الكتاب المسرحيون الذين ألفوا كتابة المسرحيات الأخلاقية وفقاً لسَنَنِها المعروف يحاولون بصورة فيها شىء من الفجاجة أن يطبقوا أصولها على موضوعات وأنماط أخرى ؛ ومعظم هذه المسرحيات القديمة هى « مآس باكية نادبة » فياضة مع ذلك بالمرح والضحك ، ومنها : دامون وپثياس للكاتب إدواردز ؛ وآپيوس وفرچينيا للكاتب ر. ب ؛ وقمبيز للكاتب پرستون . ولعل شيكسپير قد حاول أن يلهو ببعض هذه المحاولات الفجة فى سنيه الأخيرة ، إلا أننا نجد فيها المعبر الذى انتقلت عليه التقاليد من إنتاج العصور الوسطى ، إلى إنتاجه هو . وفى أحيان كثيرة لا نجد أن شيئاً ذا بال من تقاليد المسرحيات الأخلاقية قد ضاع من هذه المسرحيات البدائية ، بل نحن نجد فيها ما ينبىء عما صارت إليه تطورات هذه الأنماط فيما بعد . إن كلا منها يكاد يحمل فى تضاعيفه رذيلة من الرذائل والأشخاص الذين تتجسم فيهم هذه الرذيلة ، إلا أننا نتبين فيها فى نفس الوقت محاولة لخلق شىء يوائم روح الجيل الجديد أكثر مما نجد فى أى طراز سابق .

ويجب علينا أيضاً أن نلتى بالنا ، إلى جانب ما لاحظناه فى تطور المأساة الفجة البدائية هذا التطور الطبيعى أو شبه الطبيعى ، إلى تطور التاريخ الإخبارى المشتمل فى كثير من الأحيان على عناصر جدية مفجعة . لقد كان ثمة اتجاه — من العصور الموغلة فى القدم — يقتضى أن تستبدل المسرحية الأخلاقية من بعض الشخصيات المعنوية المجردة شخصية ما ، من الشخصيات المثالية الملكية المشهورة . ومسرحية King johan لكاتبها بيل Bale مثل طيب لهذا . فليس بين عرض التاريخ بقصد الخروج منه بمغزى أدبى ، وبين عرضه فى ذاته ولذاته إلا خطوة واحدة ، كما هو جلى واضح . وبالرغم

من أن مسرحية تاريخية لاتينية واحدة (إسمها ريكاردوس تيتيوس لمؤلفها توماس لج T. Legge) يغلب عليها أثر سنكا . فالواضح الذى لاشك فيه هو أن الطرق التى كان يتبعها سنكا فى كتابة مسرحياته لايمكن أن تنسجم والتطور الأكثر تحرراً لما كان يجرى فى عهد ملك من أحداث . وواضح أيضاً أن التاريخ كان يتطلب أسلوباً تعبيرياً أقرب إلى الطبيعة وأقل تقيداً . والكاتب حينما يتناول الوقائع التى حدثت فى حياة أحد الملوك لا يستطيع أن يخفى من هذه الوقائع شيئاً كثيراً ، ولم يكن ثمة مندوحة من أن يخرج هذا الكاتب على مقتضيات الوحدات الثلاث . ولما لم يكن التاريخ قط ، فضلا عن ذلك ، شيئاً مفجعاً كله، ولما كان التاريخ الذى هذا شأنه يجمع بين السامى الرفيع ، والهابط الوضيع ، فى مسرحية واحدة ، فقد اكتسب الدافع الذى كان يحرك تطور الملاهى المفجعة . التى من قبيل ملهاة الكاتب بِكَرِنج Pikeryng المسماة أورست (Horestes) أو ملهاةَ قمبيز للكاتب پرِسْتُن قوة عميقة أيما عمق . وبظهور العاطفة الوطنية فى النصف الأخير من القرن السادس عشر ازداد شغف الجماهير بهذه المسرحيات التاريخية إزدياداً كبيراً ، وهى وإن لم تكن من طراز المآسى بمعناها الدقيق ، فالواجب أن نجعلها نصب أعيننا عندما نستعرض العناصر التى كانت سبباً فى قيام المسرحية فى عصر إليزابث .

ونحن نلمح فى جميع هذه الأنماط البدائية المختلفة نضالا يصدر أحياناً عن وعى ، ويصدر فى معظم الأحيان عن غير وعى ، هدفه الوصول إلى المسرحية القومية الصحيحة ، والمسرحية الموحَّدة الصحيحة . على أن أحداً لم يفكر تفكيراً جدياً ، على ما يظهر ، فيما يمكن أن يوائم أذواق الجيل الجديد . ولقد كان الكلاسيون قساة وغير راغبين فى التحول بعيداً عن قوانينهم وسننهم القديمة ، وإن اضطروا من حين إلى حين آخر إلى إظهار ألوان من الرضا محاباة للجماهير . أما الكتاب المسرحيون الآخرون ، فبالرغم مما كانوا يلجأون إليه أحياناً من اقتباس أشياء من

ستنكا ، فكان فى أدبهم جفاء وفى أسلوبهم وأفكارهم فجاجة . ولقد كان واضحا كل الوضوح فى ذلك الوقت أن الأمل الوحيد فى قيام مسرحية قومية يتركز فى اتحاد واع يتم بين العاملين : العناصر الوطنية التى تتيح التنوع والحيوية ، والعناصر الكلاسية التى تتيح الوحدة وانسجام البناء . ولعل نقاد ذلك الجيل وكتابه المسرحيين لم يكونوا يدركون هذه الحقيقة كل الإدراك . والظاهر أن بعض المسرحيات المجهولة الكاتب ، مثل : لوكرين Locrine وسليموس Selimus كانت تتجه الوجهة الصحيحة ، إلا أن هذه المسرحيات هى أيضاً لم تكن قد نضج نمطها ولا تكامل شكلها بعد ؛ وقد ترك لهؤلاء الذين كانوا يسمون : العبقريات الجامعية ، مهمة تقريب الكلاسية إلى قلوب الشعب ، ومهمة توحيد المأساة الشعبية فى بنائها وفى إشعار الجمهور بهدفها .

وقد قصر كثيرون من هؤلاء العباقرة الجامعيين جهدهم على الملهاة . ومن ثمة فنحن لا نكاد نخصهم بكلمة هنا ؛ وذلك بالرغم من أن الفضل فى تطور نوع أكثر حلاوة وطلاوة وتحرراً من الشعر المرسل يرجع إلى هؤلاء وهؤلاء من كتاب الملاهى والمآسى على السواء ؛ وبالرغم من أننا مدينون للكاتب للى Lyly ، الذى لم يكتب إلا ملاهى خيالية fantastic باستعمال أسلوب من النظم أرشق . وإن يكن مثقلا بالبرقشة ؛ وبالرغم من أننا مدينون كذلك للكاتبين للى وجرين Greene على السواء بهذه الصور النسائية الرقيقة التى اختلطت فيها الواقعية بالرومنسية ، والتى نسج شيكسبير على منوالها ، ثم عدّل من أسلوبها فيما بعد وفى الوقت الذى ظهر فيه هؤلاء العباقرة الجامعيون ، كانت لندن على أهبة الاستعداد لمولد المسرحية الجديدة . فلقد كانت الحفلات المسرحية الخاصة فى دُور القضاء وفى كل مكان لا تزال مستمرة ، وكانت على أن تستمر حتى إغلاق المسارح أبوابها ، وذلك فى سنة ١٩٤٢ ؛ إلا أن مناط الأهمية قد تركز

الآن فى الممثلين المحترفين الذين يقومون بالتمثيل فى مسارح منتظمة جمعت بين طراز أحواش الفنادق القديمة التى كان هؤلاء الممثلون يعرضون فيها رواياتهم من قبل ، وبين طراز المنصة القديمة التى كانت تمثل عليها المسرحيات الدينية الغامضة (Mystery) وبين المدرجات الرومانية .

أما جمهور النظارة فقد أصبح الآن جمهورا مختلطا يجمع بين كل الطبقات من رجال البلاط الملكى إلى نفاية الحثالات الشعبية . كلهم يفيضون حماسة ، وكلهم ممن اعتادوا مشاهدة المناظر الدامية ، وكلهم يطالبون بالمسرحيات الخصبة المضرجة بالدم من أولها إلى آخرها . وكلهم مستعدون بما ألهبت النهضة فى جوانحهم من نيران الحماسة لأن يرهفوا آذانهم إلى أجمل فيوض الجنون الشاعرى ، ولكنهم غير مستعدين ، لأى سبب من الأسباب ، لأن يشاهدوا أى شىء ملفق أو قائم على الهرج . وكان الممثلون رجالا ممن لا حرفة لهم غير التمثيل ، ولم يكن لهم إلا أن يكسبوا قوتهم ، وألا يدخروا وسعاً فى الربح ، وذلك بالتشبث بالآراء المبتسرة كلاسية كانت أو غير كلاسية . ولقد كانت أحوال المسرح هى نفس أحواله فى العصور الوسطى ، تلك الأحوال التى كانت تسمح بتغييرات فى المناظر على نطاق واسع ، كما كانت تسمح بمعالجة الموضوعات معالجة استطرادية ، إذا ظُنّ أن ذلك شىء ضرورى . ولقد تبين بالفعل حتى عندما كانت حفلات البلاط المسرحية تقام فوق منصة الفنادق أن أذواق الإنجليز لا تسيغ الوحدات الثلاث فى صورها الصارمة المعروفة ، وأن حماسة النهضة وتوقدها قد حطما الأغلال عن الحركة الإنسانية الأكثر إحكاما . وتطلبت أحوال المنصة هى أيضاً ، وهى تلك الأحوال التى سمحت بهذا الحشد من المناظر المتناوبة ، وصفاً طويلا لم يكن فى وسع الجمهور أن ينصت إليه فى رضا إلا حينما كان هـذا الوصف يكتسى أبهى الحلل

الشعرية . وقد نشأت الحاجة إلى الملهاة المفجعة من ظهور المهرجين المشهورين بين الممثلين على المسرح،وذلك فضلا عما كان يجرى عليه السَّنَنُ فى العصور الوسطى من تجسيم الرذيلة فوق المسرح (فى الروايات الأخلاقية) بصورها المضحكة، وما كان يؤثر به فى ذلك كله جو المسرحية الدينية الإنجليزية العام . إن إنتاج المأساة ، وبالأحرى المأساة النقية الصميمة . لم يكن أمراً ميسوراً إلا حينما كانت من هذا النوع القائم على الإطناب والمبالغة ، النوع المثير الذى يستحوذ على مشاعر النظارة،بحيث يجعلهم يضحون إلى حين بهذا المرح الذى كان بالنسبة إليهم بهار أشد المسرحيات جدية فى ذلك الزمان .

مارلو :

أما الرجل الذى لا يجهله أحد منا ، والذى أرسى أساس النمط المفجع فى انجلترا فهو كرستوفر مارلو ، الذى نجد فى مسرحياته لأول مرة ، بالرغم من بنائها الفج إذا هى قورنت بما وُفِّق إليه شيكسبير من روائعه الأخيرة ، محاولة مقصودة للوصول إلى صورة من المأساة التى لا يصح أن تكون غير محددة الشكل ولا محددة الهدف كهذه المآسى السابقة ذات الأسلوب الكلاسى أو الشعبي أو الأسلوب التاريخى الإخبارى ومسرحيات مارلو تنقسم بطبيعتها إلى قسمين : يتألف الأول من تيمورلنك والدكتور فاوست ، وربما من يهودى مَلْطا التى تختلف اختلافا كبيراً من إدورد الثانى الأحدث عهداً، وهى رواية تاريخية ذات هدف مفجع قائم بنفسه تماما . والمجموعة الأولى هى التى لها الأهمية العظمى بوصفها تكوّن نمطا من المأساة خاصاً بها ، لا يكاد يمسه أى كاتب آخر فى صورته الخالصة .

والنقطة الأولى التى تستدعى انتباهنا فى هذه الروايات هى أن مؤلفها قد

استقى حتى رَوِىَ من نبع لم يعرفه من سبقه من الكتاب ولم يخطر لهم على بال. ولقد ظهر كتاب الأمير « le Prince » لصاحبه مكيافيللى فى فلورنسه فى سنة ١٥١٣ ، ولقد عمت شهرته ، أو قل سوء سمعته ، فى أوربا كلها منذ نشره مصحوباً بموجة إما من الإعجاب والمدح ، وإما من التثريب والقدح. ولقد كان مارلو ، بسبب استقلاله ، واتجاهه الثورى فى الحياة ، واحداً من الإنجليز الذين اعتنقوا تعاليم هذا الكتاب ، والتعاليم الأخرى التى تفرعت عنها. لقد اتخذ ماكيافيللى من القوة (Virtù) إلهاً له. وقد صور لنا بأسلوبه القوى الخالد كيف أن الرغبة والطموح — وبالأحرى الطمع — اللذين تضافرا فى كل الدول الايطالية تقريباً على رفع حثالة الجند والقراصنة إلى مناصب الحكم فى الإمارات والدوقيات ، واستبقائهم فيها بأساليب مختلفة من الأنانية وأعمال القوة. ولقد تنكر مكياڤللى لجميع المثل الأخلاقية ، اللهم : إلا هذا المثال ، إن صح أن يكون ذلك مثالا ، الذى ليس من شأنه إلا أن يعمل لصالح فرد واحد من الناس. وليس من الأعمال عنده عمل لا يستطيع أن يبرره فى نظر أميره، حتى يأخذ به، مهما بلغ هذا العمل من الخسة والدناءة. مادام هذا العمل من شأنه أن يزيد مركز هذا الأمير فى كرسيه رسوخاً وتثبيتاً. والراجح أن مارلو كان ينطوى على كثير من سلطان هذه الأثرة الغالب، وأن هذا هو الذى راح يلح فيه ، ويجهد فى إيضاحه فى مآسيه الثلاث الأولى. ونحن نلمس أثراً من هذه العقيدة فى الافتتاحية التى وضعها مارلو لمأساة يهودى ملطا ، وهو أثر عليه سيماء الحقيقة ، إذ تدل الأبيات التى اشتملت على هذا الأثر على أن كاتبها يؤمن إيماناً خالصاً بالمبادىء التى وردت فى كتاب الأمير :

« ثم دعهم يعلموا أننى أدين بما كان يدين به مكيافيللى

ولست أقيم وزناً للناس ، ولهذا لا أهتم بما يقولون

واشد ما أعجب بمن يمقتوننى أكثر مما يمقتنى سواهم .
وليس الدين عندى إلا لعبة يلهو بها طفل
وعندى أنه ليس فى الدنيا إثم إلا إثم الجهل
وفى نظر المخلوقات التافهة الموهونة
لأكونن محسوداً ، لا مأسوفا عليه من أحد منهم أبداً ! .

* * *

ولعل أحد من الكتاب المسرحيين الأحدث عهداً من مارلو لم ينزع هذه النزعة المكيافيللية فى صورتها الأشد نقاء ، إلا أن عناصر عظيمة منها قد أمكن دخولها فى بنية الكثير من مآسى عصر إليزابث . ولقد صورت سمات الجرأة والقوة التى كان المسرح الإنجليزى يفتقر إليها .

إن القوة ، أو الإرادة ، أو الطمع أو ما شئت فسمها ، من طبعها أن تغض من شأن الطبقات . ولقد كانت غالبية الدوقات والأمراء الإيطاليين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من أرومة وضيعة ، وصلوا إلى مناصبهم إما بمجرد مزاياهم الشخصية ، أو حسن اعتقاد ذوى الشأن فيهم ، أو لمجرد خستهم وما جبلوا عليه من الشر . وأبطال مآسى مارلو من هذا الطراز ، فهم ليسوا من الطبقة الرفيعة حقاً ، التى يعرضها مارلو فى أول المأساة . وتيمورلنك هو ملك حقاً حينما نراه فوق المسرح ، إلا أنه ارتفع إلى الملك من غمار طبقة المزارعين . وباراباس ليس أكثر من مراب ؛ وفاوست طبيب ألمانى عادى . ومن ثمة كان التصور القديم للمأساة فى العصور الوسطى بوصفها الانحدار من ذروة العظمة إلى حضيض الشقاء قد أخذ يحل محله المثل الأعلى الجديد لعصر النهضة ... وهو المثل الذى يعترف بقيمة الفرد . لقد استمر التقليد الأكثر قدما يعمل عمله عدة قرون ، إلا أنه بدأ يتعدل بالتدريج ، كما ترى ذلك فى مسرحيات شيكسبير ، على ضوء ما جاء فى مسرحيات مارلو .

ونحن نلمس في مآسي مارلو تبدلاً في هدفها المفجع ثم بنفس هذه الطريقة. فلبُّ رواياته لا يتركز في انحدار شخص من ذروة السعادة، بمثل ما يتركز في نضال نفس شجاعة طموحٍ في وجه عوامل أقوى منها. لقد انتهى التصور الأخلاقي للمأساة بالقياس إلى مارلو، وأصبح الاهتمام كله يتركز في شخصية وحدها، بحيث ينصبّ انتباه النظارة والقراء على هذه الشخصية، وعلى ما يتصل بها من عظمة وشرف. وواضح من تيمورلنك أنه السيد المسيطر على من حوله؛ وفاوست هو شخص اجتمعت في يديه مفاتح المعرفة الكاملة؛ واليهودي يتحرك كما يتحرك نوع من أنواع العقل الأعلى بين جمهرة من الدمى يسيطر على حياتهم باستمرار. وثمة لمحات من ذلك الجلال الذهني نفسه في جميع أبطال مارلو، مما نلمحه في هاملت. وثمة نقاط كثيرة أخرى تلفت النظر خالف فيها مارلو ما اعتاده معاصروه من سَنن في كتابة مسرحياتهم، ومن أهمها هذه الصبغة الأكثر شاعرية التي كان يستخدم بها الشعر المرسل؛ إلا أننا لسنا بحاجة إلى تناول هذه النقاط. على أن ثمة نقطة أخرى لا بد لنا من ملاحظتها؛ وتلك هي الخطوة التي قام بها في الدكتور فاوست، من حيث تصوره فيها لصراع داخلي يحمل معه جزءاً عظيما من الأهمية المفجعة ... إننا لا نجد صراعاً ما في نفس تيمورلنك، ولا في نفس باراباس، إلا أن الذي يجعل الدكتور فاوست مأساة عظيمة حقاً هو ما نلمسه من إشارات إلى ما يضطرب في عقل فاوست من اصطراع الرغبات. وقد لا يكون من المناسب أن نذكر هنا أن مأساة الدكتور فاوست تقترب في تصورها، وخُلقها، وتصميمها من الروايات الأخلاقية Moralities الأقدم منها عهداً، وفي وسعنا أن نتتبع فيها اتحاد المسرحية الأخلاقية والمثل العليا الجديدة لعصر النهضة، وهذا كله معدلا تعديلا بسيطاً على ضوء إيحاءات اكتسبها مارلو

من قراءة سنكا ، ولا جرم كان هذا الاتحاد بين ذينك العنصرين على ضوء تلك الإيحاءات منشأ للمأساة الأحدث عهداً . ولمارلو بالطبع كثير من نواحى الضعف التى يرجع بعضها إلى مالا بد من ملاحظته من أنه كان رائداً، وأنه كان عليه لهذا السبب أن يشق طريقه لنفسه دون أن يكون إلى جانبه أستاذ يهديه أو يقدم له معونته . وبناء مسرحياته هو بلاشك من الطراز القديم الذى ورث التقاليد الأخبارية الأصلية التى تساق فيها الحوادث الاستطرادية المنفصلة ، والتى يربط الكاتب بينها ربطاً بادى التفكك . ومأساة تيمورلنك، مع هذا ، ليست فى الحقيقة مسرحية بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة ؛ إنها لا تعدو أن تكون شبه ملحمة تصور نصيب رجل وقَدَرَه . حوّلها مارلو إلى مسرحية . ومسرحية الدكتور فاوست يعيبها كمأساةٍ . بِنْيَتُها المفككة . ثم هى عبارة عن سلسلة من المشاهد الشاذة الغريبة مَرتبطة ببعضها ارتباطاً غير منتظم ؛ ويهودى ملطا تفتقر إلى التوازن افتقاراً كلياً ، وإن يكن ذلك يُعزى إلى التحسينات التى طرأت عليها فيما بعد ، وإن كنا أيضاً لا نستطيع الآن أن نقول إلى أى حد كانت هذه التحسينات سبباً فى افتقارها هذا إلى التوازن وثمة عيب أشد خطورة من تلك العيوب كلها فى مسرحيات مارلو؛ وذلك هو عدم وجود الشخصيات الثانوية فيها،لجميع شخصيات مارلو بالرغم من عظمتها البالغة نراها تقف وحدها ، دون أن يكون من حولها أحد . إنها لا تجد أمامها مَن تصارعه . ثم هى شخصيات موحِشة موضوعة فى عالم مقفر من البشر ، ليس لها سادة إلا الآلهة . والرواية الوحيدة التى لها هذه الصبغة من روايات شيكسبير هى رواية هاملت . إلا أننا حتى فى هذه الرواية، وبالرغم من أن هاملت وحده هو الذى يرتفع إلى مقام الفجيعة ، نجد شخصيات مسرحية ذات أهمية ولها فرديتها أو قل ذاتيتها . بل ثمة ما هو أكثر من ذلك استرعاء للنظر فى مسرحيات مارلو ... وذلك هو افتقارها الشديد إلى الشخصيات النسائية . ولعل مرجع ذلك هو ما كاد يتسم به اتجاه النهضة

هذا الاتجاه المثالى الذى كان يمثله دوقات إيطاليا وأمراؤها فى الحياة الاجتماعية ، ويمثله ماكيافللى فى الفلسفة ، ومارلو فى المسرحية ... نقول لعل مرجع ذلك هو ما كان يتسم به هذا الاتجاه من عدم انفساح المجال فيه للنساء إلا قليلا ولقد كان النساء يشققن طريقهن نحو حياة مستقلة فى عهد النهضة بطريقة إيجابية بما كان بعضهن، من النسوة المتباينات، النزعات، أمثال ڤتوريا كولونّـا وڤيرونكا فرانكو يقمن به من أعمال . ومن الناحية النظرية بما كان الكتاب المسرحيون يمهدون به من أدوار هامة إلى الشخصيات المسرحية النسائية فى رواياتهم . إلا أن الفلسفة ، والاتجاه نحو الحياة ، ذلك الاتجاه الذى عبر عنه كاتب فيلسوف مثل مكياڤيللى ، وكاتب مسرحى مثل مارلو ، كانا فلسفة واتجاها يؤثران الرجال على النساء بصورة واضحة ، أو قل إنهما كانا فلسفة واتجاها ينتحيان قطعاً جانب المذكر لا المؤنث . فلم يكن مارلو يشارك جرين وِلِلى روحهما على الإطلاق . وليست زينوكرات فى مأساة تيمورلنك إلا رئيسة صورية لا سلطان لها ؛ وليس ثمة من الشخصيات النسائية فى مأساة الدكتور فاوست غير الدوقة وهيلين ؛ وأبيجيل Abigail فى يهودى ملطا لا تزيد على أنها خيال وغير ذات بال . ولقد أوضحنا من قبل كيف تكون المأساة أقرب إلى هذا التذكير من الملهاة كما أوضحنا فضلا عن ذلك كيف يمكن أن تكون المأساة مأساة عظيمة حقاً دون أن يكون فى شخصياتها المسرحية شخصية نسائية واحدة تقريباً . ومن ناحية أخرى فمن المستطاع أن تجد الدليل من دراسة المسرحيات العظيمة على أن الشخصيات النسائية، حتى عندما تكون الصبغة العامة فى المسرحية هى صبغة الذكورة ، من شأنها أن تجعل جو المسرحية أقرب إلى روح الطبيعة وأكثر شمولا واطراداً ؛ وأن إصرار مارلو على استبعاد الشخصيات النسائية من رواياته بصفة مستديمة يدل على أنه كان يفتقر فى نفسه إلى ما يجعله أكثر انسجاماً مع الحياة فى مجموعها . ثم بالإضافة إلى ما يفتقر إليه من الاهتمام بالعنصر النسائى فى رواياته

نلاحظ افتقاره التام إلى الروح المضحك ، أو الروح الكوميدى ؛ والأجزاء المضحكة فى مأساة الدكتور فاوست أجزاء كئيبة بدرجة لا يمكن وصفها ؛ والتى فى يهودى ملطا لا تعلو على الشعوذة إلا قليلا . وتفتقر تيمورلنك التى هى النمط الحقيقى لفنه ، والتى يشيع الجد فيها من أولها إلى آخرها ، كما تصطبغ بصبغة (الذكورة) فى تصورها . تفتقر منذ النظرة الأولى إلى ذلك التباين وهذا التفريج اللذين تتسم بهما مسرحيات شيكسبير .

ولهذه الأسباب إذن كان الروح العام فى مسرحيات مارلو ذا أهمية تاريخية عظيمة . وقد أمدّ تصور أهل النهضة للقوة وهى تناضل دائبة كى تصل إلى النجاح ، ومن ثمة تسقط غير مغلوبة أمام القدر ... أمد هذا التصور المأساة الإنجليزية بمجال للبحث الذى عاد عليها بالعظمة والقوة ، الأمر الذى كانت تفتقده من قبل . إن مسرحيات مارلو مسرحيات غير إنسانية ، إلا أن الناس قبل أن يتألق نجم شيكسبير كانوا لا معدى لهم من أن يتعلموا البحث عن تلك القوة وهذا الهدف من المأساة . ثم إن جميع المسرحيات التى أنتجها مارلو فى صدر شبابه لا يمكن أن تعد أكثر من تجارب إلا قليلا ؛ وهى فى الحق مسرحيات غير عظيمة إلا أنها كانت الدليل على اقتراب الكاتبين من الجادّة التى تبشر بمستقبل عظيم . وهذه المسرحيات تهبط دون مستوى المآسى العظيمة بسبب أفكارها المحدودة ، وافتقارهم إلى قوة البناء ، وفوق هذا وذاك بسبب افتقارها إلى البراعة فى رسم الشخصيات .

شيكسبير :

فإذا كان شيكسبير وجدنا أنفسنا ننتقل إلى مستوى آخر . ونمط المأساة الشيكسبيرى لم يأخذ به فى جملته كتاب كثيرون ، والسبب فى ذلك يرجع إلى حد بعيد إلى سعة تصوره سعة بالغة ؛ إلا أنه يكون نوعا من

المسرحية التي وجدت كثيراً من المقلدين لبعض نواحيها . ثم هو نمط أثر تأثيراً عميقا جدا فى كل المآسى التى كتبت للمسرح الإنجليزى بعد عصر شيكسبير . ونحن حينما نتكلم عن هذا النمط الشيكسبيرى من أنماط المأساة ، يجب أن نحصر كلامنا فى المآسى الأربع العظيمة وحدها تقريباً . وروميو وجوليت ، كما رأينا ، هى صنف وحدها ، لكونها مأساة من مآسى القدر والعوامل الخارجية . أما المآسى الأربع العظيمة فقد أنشئت كلها وفقا لخطة أخرى ، وإن اقتبس لها شيكسبير عناصر من سنكا مرة ، ومن مارلو مرة أخرى ، ومن الروايات الإنجليزية الأصلية الأكثر بدائية مرة ثالثة . ولعلنا نلاحظ بالقياس إلى تلك المآسى العظيمة الأربع أنها ، وإن اشتركت كلها فى بعض العناصر ، تبدو جميعاً كأنها تحمل طابع التجربة . فمأساة هاملت مأساة غريبة بسبب احتوائها على شخصية واحدة ، لاغير ، ذات عظمة مفجعة ؛ أما وجه التجربة فى مأساة عطيل فكونها تقوم على فكرة غريبة ، وكونها تعالج الدسيسة فى معظمها وأما لير فلارتدادها فنيا إلى مصطلح التاريخ الإخبارى ولأخـــذ شيكسبير فيها ببطل عاجز لا يعمل عملا . وأما ماكبث فلأنها تمسخ رجلا شريرا فتجعل منه بطلا . على أن ثمة فى هذه المسرحيات كلها سمات تجعل منها كلها مجموعة قائمة بذاتها . ففى كل منها مأساة خارجية ومأساة داخلية والخارجية تعمل أحيانا على النقيض المباشر لما تعمله الداخلية . والمأساة الخارجية تقوم على أسس من إثارة العواطف الحسية فى أقصى صورها ، حيث تعالج القتل والتعذيب وإراقة الدماء . أما المأساة الداخلية فأهدأ وأكثر حدة وحرافة ، متضمنة عادة نضالا بين العاطفة والعقل ، أو بين العاطفة وبين سجايا هذا الخلق الذى نشأ عن عادة وعرف . وعلى هذا فالنضال فى هاملت ناشب بين عاطفة الانتقام ، وربما ، عاطفة الحب ، فى حربهما ضد حالٍ معينة يسميها هاملت نفسه « دينا أو عقيدة » وهي ما قد نسميه نحن « وسواسا أخلاقيا » . أما النضال فى مأساة لير فقائم

بين الكبرياء الجوفاء والإحساس المرهف الأرق حاشية . وفى عطيل نرى النضال متقد الأوار بين الحب المتأجج وبين الغيرة . وفى ماكبث بين الطمع الذى أعمى بصيرة الملك ، وبين العواطف التى تنبعث من أعماق ضميره . وهذه الظاهرة نفسها واضحة بمثل ذلك فى مأساة أنطونى وكليوبترة ، وفى مأساة كوريولينس .

وما عدا ذلك ، فأعظم خَلتين من الخلال الأخرى التى تميز النمط الشيكسبيرى هما الإشارة إلى القوى الخارقة للطبيعة التى تعمل عملها خُفيةً ولكن فى يقين لا شك فيه ، ثم هذه الوشائج الغريبة التى تربط البطل بكل ما يحيط به . وعنصر القوى الخارقة للطبيعة الذى نراه فى أشد صوره فجاجة فى هاملت [١] وفى ماكبث [٢] نراه فى أضعف صوره فى عطيل [٣] ، حيث يقترب من النمط العائلى ، إلا أنه حتى هنا واضح بصورة لطيفة . وشيكسبير يشير إلى هذا العنصر فى جميع مآسيه ، إلا أنه يندر أن يصرح به عامداً . على أن ارتباط البطل بما يحيط به هو قطعاً السمة المميزة لفن شيكسبير . وجميع أبطال شيكسبير موضوعون فى مواقف لا يستطيعون هم ، وهم فقط ، أن يدافعوا القدر فيها ولقد قضى على هاملت « المتدين » والمحب بأن يوضع فى موضع الذى يحاول أن يصلح هذا العالم . وقضى على عطيل الغبى ، الملتهب العواطف ، الذى لا نصيب له من الرزانة أن يقف فى الموقف المقابل لياجو ، هذا الألعبان المستهتر الذى لا يهاب شيئاً . والذى أغرته بلاهة عطيل فَتَمَادَى فى غيه . ولير ، المغتر المتكبر ، الساذج القصير النظر واقفاً فى جهة ، وفى الجهة المقابلة تقف ابنتاه الخبيثتان ثم ابنته الطيبة

---

(١) الشبح .

(٢) الساحرات .

(٣) المنديل والعرافة المصرية .

كورديليا . وماكبث ، هذا الضعيف السريع التأثر ، الطموح مع ذلك ، تلقاه الساحرات ، ثم لا تنفك زوجته تحفزه . وليدى ماكبث الصُّلبة الوصولية ، لا يفتأ الإغراء يغازلها ويشدها من مخطمها . وكوريوليِنَس ، المتعجرف الصلف ، الذى قُضى عليه بالخنوع للرعاع . وأنطونى ، هذا العاشق الولهان تقف منه كايوبترة فى الطرف المواجة ... إن جميع هؤلاء الأبطال قد وضعوا فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا يستطيعون منها فكاكا . وفى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل ، وعطيل مكان هاملت لكيلا تجد بين يديك مأساة مطلقا ، لا من النمط الشيكسپيرى ، ولا من أى نمط آخر . ومواجهة البطل بهذه الصورة التى تكاد تكون من صنع المقادير للقوى التى هى فوق مستطاعه هى ما يميز مآسى شيكسپير .

مأساة البطولة :

إن مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية لا تعدو — كما هو واضح — أن تكون مسرحية بولغ فيها فى تجسيم كثير من العناصر التى أسلفنا القول بأنها الخصائص المميزة للنمط الشيكسپيرى ، فيما عدا خلوها من هذه الصلة الخطيرة بين البطل وبين كل ما يحيط به . ونحن نلاحظ فى هذه المآسى أيضاً أنهـــا تشتمل على المأساة الخارجية والمأساة الداخلية . . . والمأساة الداخلية هى كما قدمنا تلك التى تتمثل فى النضال بين العاطفة (مقصورة هنا على عاطفة الحب وحدها) وبين العقل (فى حدود القيام هنا بالواجب فحسب) ؛ كما تتمثل فى طبيعة البطل السامية . . . هذا بينما لا تفتقر المأساة إلى العناصر الخارقة للطبيعة والتى تخدم المسرحية ؛ ولا تحتاج مأساة البطولة إلى تعقيب ذى بال من حيث أنها عمل يسلم الجميع بأنه لا يعالج أكثر ما يعالج إلا الأنماط الدقيقة من ثمرات الإنتاج المسرحى . إلا أن ما هو معروف من أنها — بحالتها تلك — تطور طبيعى عن

الأنماط الإنجليزية المفجعة الأقدم منها عهداً ، يجعل لها قيمة تاريخية خاصة ، بل قيمة انتقادية ليست لغيرها .

على أننا لا نجد بأساً فى أن نخص بالذكر هنا أمراً هاما . فنحن نلاحظ أن فى مأساة البطولة — بصورتها تلك ، عودة إلى العنصر الرئيسى الشديد الوضوح فى نمط مآسى مارلو — وبالأحرى طابع الجلال والسؤدد . إن ما كان ينشده الكتاب المسرحيون فى فترة عودة الملكية ويحرصون عليه هو إعجاب الناس بما يكتبون ، وهذا ، فى الواقع ، هو أشد ما كان يخرج بهم عن الجادّة ، لأنهم لم تكن لهم هذه القوة من إدراك تلك السجايا الشخصية العليا التى من شأنها خلق طابع رفيع من الجلال،وهذا هو الذى جعلهم يضلون الطريق حينما راحوا يبحثون عن مصادر ذلك الطابع فى نواح زائفة . فهم يخلقون شخصية — كشخصية المنصور Almanzor فيبالغون فى تأكيد بسالته المادية تأكيداً يمسخه فيجعله شخصية مضحكة،وهم يملأون أفواه أبطالهم بخطب رنانه فارغة بحيث تخفق فى إقناعنا بما تقول وهم يبالغون فى تصوير البواعث الغرامية لظنهم أن منظر بطل عظيم وهو يتخلى عن كل شىء فى سبيل عواطفه يفضى بنا إلى العجب والإعجاب . ونحن لا نشك الآن فى خطل هذا كله ؛ بل إن هذه العناصر على العكس من ذلك،مهما كان مظهرها من الزيف والسخف، ليست إلا صوراً مبالغاً فيها للسجايا نفسها التى تقوم عليها المآسى الشيكسبيرية . مع فارق واحد ، هو براعة شيكسبير وحسن احتياله فى استخدامها .

مأساة الرعب :

ومأساة الرعب التى يتزعمها وبستر وفورد هى فى جوهرها أهم من مأساة البطولة . ونحن حينما ننعم النظر فى هذه المأساة نجد أنها تقترب اقتراباً شديداً من ملهاة الدسيسة ، وذلك أن محاولة استمالة الجمهور فيهما لا يتأتى من ناحية الشخصيات المسرحية،ولكن من ناحية الحادثة الممثلة فوق المسرح . ومأساة

الرعب ليست بالطبع نمطاً قائماً بذاته تماما ، وذلك لأن عناصر الرعب قد تدخل فى أنماط أخرى مختلفة عن هذا النمط كل الاختلاف ؛ كما هو الشأن فى هاملت ولير . إلا أنها تتفرد بما نلاحظه فيها من اتجاه الاهتمام فيها كله أو جله ، إلى العناصر الخارجية ، بالإضافة إلى ما قد تشتمل عليه من المأساة الداخلية المحبوكة حبكا وثيقاً فى نسيجها ، والتى تعتمد كل الاعتماد على الإثارة الحسية للعواطف من فوق خشبة المسرح . ومن قبيل هذا الرعب الناشئ عن الموقف والحادثة ذلك الرعب الذى يسود مسرحيات دوقة مالفى ، وفتوريا كورومبونا ، والقلب المحطم The Broken Heart ، وهى الروايات الثلاث التى يمكن أن تعد أمثلة مميزة لهذا النمط . وربما عثرنا فى هذه الروايات على شىء من النضال الداخلى ، ينتهى نهاية مهلكة ، ولكن هذه ليست هى نقطة الأهمية الأساسية فى أى من هذه المسرحيات الثلاث ؛ إذ أن الذى يسترعى انتباهنا تماما هو تطور عقدة الموضوع نفسها ، وقلما تأتى رجفة الهلع ، أو روعة الجلال مما نسمع من أى حديث عبارة مباشرة ، بل يأتى ذلك كله من الحوادث والمواقف التى تحيط بالشخصيات .

المأساة العائلية :

والمأساة العائلية (الأهلية) هى نسيج وحدها من بين هذه الأنماط جميعا . وليس السبب فى ذلك انصباب الأهمية فيها على هذا العنصر أو ذاك . ولكن السبب هو مادة موضوعها ، ونغمتها الخاصة . ويجب أن نذكر ونحن نتناول هذا النوع من المسرحيات أن المأساة العائلية يمكن أن تسلك سبيلا فى تطورها من سبيلين أولهما يفضى إلى المأساة الراقية الحقيقية ، بينما يهبط الثانى إلى مستوى يشبه مستوى المسرحية العاطفية . والمأساة ، كما رأينا ، تفتقر إلى ذلك الجو الذى يمكن تسميته جو الجلال المهيب ، وهو الجو الذى نفتقده فى كثير من المسرحيات العائلية فلا نجده . فمسرحية تاجر لندن The London Merchant

مثلا لايمكن إطلاقا أن نعدها من بين المآسى الراقية فى أى عصر من عصور التاريخ الأدبى ، وذلك بسبب نغمتها الهابطة غير الملهمة وعلى العكس من ذلك ، نلاحظ أن الكثير من مسرحيات القرن التاسع عشر ذات النمط العائلى التى تشتمل على جرس يرفعها فوق مستوى مسرحيات لِلُّو Lillo ذات الحبكة البارعه وفى وسعنا أن نضع المسرحيات العاطفية الجدية (sentimental drames) فى مكان محترم فى تاريخ الإنتاج المسرحى كما سوف نرى ؛ إلا أن هذه المسرحيات العائلية ذات النغمة الهابطة قد حاولت إنجاز عمل ما خارج عما فى وسع المأساة أن تقوم به . وعلى هذا فيمكننا أن نحصىَ فى عداد المسرحية الراقية :

١ — الروايات ذات الروح المعجع الصادق ، التى يشيع فيها الجلال ، وتثير فينا مشاعر الهيبة . ٢ — الروايات ذات الروح المضحك الصادق ؛ التى يشيع فيها الخيال وتتسم بالنكتة الحاضرة وسرعة البادرة . ٣ — ثم الروايات الجدية ذات النهاية السعيدة والنغمة المخففة — بيد أننا يجب أن نحسب فى الروايات الساقطة تلك المسرحيات العائلية التى تفتقر أشد الافتقار ، فى محاولتها السمو إلى ذروة المأساة الراقية ، إلى صرامة المأساة وجلالها .

ومن النقط التى عرضناها فى أقصى صورة من الوضوح فى أثناء تحليلنا لما أنتجه الكتاب المسرحيون تلك النقطة التى ذكرنا فيها أن ثمة قوانين وخصائص معينة فى جميع المسرحيات العظيمة لايستطيع أى كاتب مسرحى أن يتخطاها دون أن ينال جزاءه لقاء هذا التخطى . إن ثمة هدفا معيناً للمأساة ، وهدفا معيناً للملهاة وهدفا معيناً للمسرحية الجدية (الدرام Drame) . وإذا حدث اختلاط فى هذه الأهداف ، أو إذا حاول أى كاتب أن يصل إلى هدف واحد منها باستعماله أداة النمطين الآخرين لم يملأ يديه إلا بالخيبة ، أو بما يقرب منها .

الباب الثالث

الملهاة

سنحاول هنا ، ونحن نعالج موضوع الملهاة ، القيام ببحث على نفس الخطوط التى اتبعناها من قبل ونحن نعالج موضوع المأساة ، وذلك بقصد اكتشاف النقط التى تربط بين المأساة والملهاة من جهة ، وبقصد توضيح الأهداف والوسائل المختلفة لهذين النوعين من أنواع المسرحية من جهة أخرى . ولما كان غرضنا الأول هنا هو تناول الإنتاج المضحك الخالص ، فلا نرى بدا من أن نوجه نظرة سريعة على الأقل إلى تلك المجموعة المتوسطة من المسرحيات الجدية التى يدل مظهرها على أنها لا تنتمى لا إلى هذا النمط أو ذاك ، وأن نوجه نظرة كذلك إلى تلك المجموعة الأخرى من المسرحيات التى يسمونها بهذا الاسم الأكثر انطباقا عليها ، ألا وهو : الملاهى المفجعة ، التى تلتقى فيها وتمتزج البواعث المفجعة والبواعث المضحكة . وحتى عندما نكون منصرفين إلى بحث النوع المضحك الخالص لا نرى مندوحة عن استذكار هاتين المجموعتين على الدوام .

الفصل الأول

الروح العالمى الشامل فى الملهاة

القوى الخارقة للطبيعة :

لاحظنا ونحن نبحث فى المأساة أن ثمة فارقا شديداً بين الميلودرامة ، وبين القصص الممسرحة ، وبين المأساة الراقية ، وهو فارق نلحظ وجود مثله فى ميدان الملهاة ، الذى تربطه بالمأساة وشائج من القربى ، وهو فارق محدد المعالم ، بين مجرد المسرحية المسلية وبين ما يمكن أن نسميه الملهاة الرفيعة ، لكنه أخف أثراً فى الواقع ، وأقل من أن يدركه المتفرج أو القارىء . وكما لاحظنا فى المأساة أيضاً من أن ارتفاع النغمة كان شيئاً لا يمكن أن نضمنه إلا بوجود عنصر الشمول — أو الروح العالمى الشامل ، الذى يوفره الكاتب بطريقته الخاصة.فكذلك فى الملهاة الرفيعة حيث يبدو أن جميع الكتاب العظام كانوا ولا يزالون يجدّون فى إثر هذا الروح الشامل . وواضح أن هذه الصبغة الشاملة يمكن الوصول إليها إلى حد ما بوسائل تشبه تلك التى حللناها من قبل فى معرض كلامنا عن المسرحيات الجدية إلا أن حقيقة كون معظم الملاهى تختلف عن المآسى فى أن الأولى لا بطل لها فى كثير من الأحيان وأنها تكون من المذهب الواقعى ، ويترتب على هذا ألا تكون شاعرية ... هذا كله يجعل الكثير من تلك الوسائل لا قيمة له على الإطلاق . ولم يكن ميسوراً لهذا السبب أن تتدخل القوى الخارقة للطبيعة ، بأى صورة من صورها الفجة ، فى كثير من أنماط الملاهى . إذ أن هيئة الملهاة هى فى الجملة هيئة غالبة فى

بحوتها ، غالية فى منطقها ، غالية فى قدرها العاطفى ... غالية فى هذا كله لدرجة أنها لا تتسع للتطويفات الربانية أو الأجواء الروحية الجليلة . إن الآلهة إذا تنزلت إلى الأرض فى ملهاة من الملاهى ، كما فى ملهاة دريدن : أمفِـتريون ، فلا يكون ذلك عادة إلا فى صورة صريحة من الهزل ؛ فترى مركيورى (هرمز) يصبح خادما عادياً ، ونرى جوف (جوبتر أو زيوس) وقد تخلق بأخلاق البشر ، ونرى الأخوات فى ملهاة ساحرات لانكاشير Lancashire Witches لـكاتبها شادول غير ما نعرفه من ساحرات ماكبث . فنحن نلاحظ وجود جو فيه ظل من الرهبة التى توحى بهـا القوى الخارقة للطبيعة فى المأساة ، عندما تظهر الساحرات وأحاديثهن متصلة بأفـكار ماكبث نفسه ؛ أما فى الملهاة ، فالـكاتب لا يكتفى بالتعبير عما فى نفسه من ريبة فى المقدمة فحسب ، بل هو يحرص على أن يجعل الـكثيرين من شخصياته شكّاكين مثله تماماً ؛ ولم يتيسر قط إدخال الأشباح فى ملهاة من أى نوع ، إلا تلك الأشباح التى تُسفر فى آخر الرواية عن كونها مخلوقات آدمية . وروح أنجليكا تظهر فى ملهاة السير هارى ولدير Sir Harry Wildair لصاحبها فاركهار ، إلا أنها تتكشف فى الفصل الأخير عن أنها الصورة الجسمانية لزوجة السير هارى ولدير . وفى ملهاة الطبال Drummer لصاحبها أديسون نرى شبحاً ، إلا أننا لا نلبث أن نكشف أنه آدمى مُستَخف . أما العاطفة الرفيعة ، وجلال المأسى ورهبتها ، فلا أثر لها جميعاً فى هـــذه الملاهى . وإذا ظهرت المقدسات الدينية فيها فهى تظهر ليُستهزأ بها ؛ والملاهى كلها يتخللها أثر من الإدراك والشك .

ولا جدال فى أن ثمة نمطاً خاصاً واحداً من الملهاة يحتمل دخول القوى الخارقة للطبيعة فيه . وتحضرنا هنـــا ملاهى شيكسبير الفكاهية التى هى لا جرم أحسن الأمثلة لذلك النوع والتى يرد على خاطرنا أول ما يرد

منها ملهاة «حلم منتصف ليلة صيف» ثم ملهاة «العاصفة» ؛ ففى الملهاة الأولى تتجسم لنا القوى الخارقة للطبيعة فى شخصيات بَك وتتيانا وأوبيرون ؛ كما تبدو لنا فى الثانية فى شخصيتى آريل وكاليبان . بل فى مقدرة پروسپيرو السحرية أيضاً . ومما لا شك فيه أن عنصر القوى الخارقة يعمل هنا بنفس الطريقة التى يعمل بها فى المأساة ، فهو يرفع من مستوى المسرحية ، ويخلق بطريقة بارعة طابع الشمول . ونحن حينما نشاهد مسرحية العاصفة نشعر أن هذه الملهاة هى ملهاة ذات رحابة رمزية بالغة المدى . فالعالم ، والرواية نفسها ، يصبحان فى نظرنا حلما ، كما تصبح الشخصيات التى نراها فوق المسرح رموزاً لإنسانية تتخايل لنا فى ظلال باهتة . على أن ملهاة الفكاهة نمط نادر الوجود . وقد وصل كالدرون وشيكسپير ، وربما بارى Barrie إلى درجة الكمال فى هذا النوع . إلا أن أنواع الملهاة الأكثر شيوعا — وبخاصة الملهاة ذات المسحة الذهنية والفكرية — كان لها النصيب الأكبر من الجاذبية . كما أنها هى التى تكوّن فى رُوعنا هذا الطابع العام عن المسرحية المضحكة بوصفها نمطا من أنماط الخلق المسرحى .

على أن فى مقدورنا إقامة الدليل فى غير مشقة على أن الملهاة الذهنية لا ينقصها هــذا الإيحاء الرفيع الذى تتيحه لغيرها تلك القوى الخارقة للطبيعة . وذلك بمجرد نظرة نلقيها على تلك المواقف النموذجية فى كثير من المسرحيات ، التى ظهرت منذ العصور الكلاسية إلى الوقت الحاضر . وثمة عشرات من الملاهى التى يعتمد عنصر المرح الرئيسى فيها على المواقف التى تقوم هى نفسها على الصدفة ، وعلى الإيحــاء بوجود قوى تحبط ما يعمل الناس وتغلبهم على أمرهم بصورة مضحكة هازلة . ولا يصح بالطبع أى ذكر فى هذه الروايات لِقَدَرٍ يتصرف فى العباد ، إذ الإحساس بالقدر فى صورته المباشرة غريب كل الغرابة على الملهاة ، ولكن لا بأس من

الإشارة البارعة إلى وجود آلهة ساخرة وراء أفعال الشخصيات الآدمية التى نراها فوق المسرح . إن الفيلسوف الفرنسى برجسون ، الذى سوف نكثر فى الصفحات التالية من الإشارة إلى دراسته العميقة الممتعة عن الضحك Le Rire ، قد شخص لنا ما يسميه « العكس أو الحالة العكسية » بوصفه واحداً من أهم مصادر مثيرات الضحك ، هذه الحالة العكسية التى يربط بينها وبين تلك الدمى البسيطة المعلقة بالحبال ، والتى على ضوء ما يستقر عليه قراره فى أمر حركتها تنشأ روح الأشياء المضحكة ، والمسألة كلها لا تعدو كونها حركة تلقائية[1] . إن الناس فى هذه الملاهى يصبحون كالدمى ، والحوادث تجرى فى سلسلة من التكرار غير العادى ، حيث لا يُستبعد عنصر المصادفة نهائياً ، ولو أن هناك فى الوقت نفسه أكثر من مجرد إيحاء بأن هذه المصادفات ليست بعيدة عن بال بعض القوى العليا . . ومن قبيل ذلك أولئك التوائم الذين يولدون وأحدهم يشبه الآخر تمام الشبه بحيث لا يستطيع الآباء أنفسهم أن يفرقوا بين التوأم وأخيه التوأم. وهذه مسألة لا تعدو كونها مسألة طبيعية بحتة ، ومثل هذين التوأمين قد يتيسر وجودهما فى أى مدينة كبيرة ، ولكن الآلهة تحشر نفسها فى هذه النقطة فتخلق زوجين من التوائم الذكور الصالحين لهذا الغرض متشابهين فى المظهر . ثم لا تكتفى بذلك ، بل تفصل بين زوجى الأخوين لمدة سنين طويلة ، ثم تجمع بينهما ثانية فى سلسلة من المفاجآت المحيِّرة غير العادية فى مدينة إفيسوس ، عما نجده فى مسرحية ملهاة الأخطاء The Comedy of Errors التى ليست شيئاً إلا صورة معكوسة من روح روميو وچولييت ، إذ نجد أن القَدَر يتلاعب مرة بأنتيفوليوزس ومرة بدروميوس ، كما كان قَدَر آخر ، أكثر وقارا ، يلهو فى صورة مفجعة بالحبيبين الشقيين .

---

(١) التلقائية هنا automatism هى ألا تكون للانسان حيلة فيما يتعرض له من تصاريف القضاء والقدر .

فالتكرار repitition ، والانعكاس inversion ، وتداخل السلسلتين : interference de series ، وهى تلك المباحث الرئيسية الهامة فى الفصل الذى قصره برجسون على الـ comique de situation أو ملهاة المواقف . وجميعها تتوقف بطريقة ما من الطرق على تلقائية الإنسان وهو فى يدى قوة أعلى منه ، وبالأحرى خضوعه لسلطان قاهر لا حيلة له فيه ...

فهذا إذن واحد من الإيحاءات الأولى لروح الشمول ، وبالأحرى الروح العالمى الشامل فى الملهاة ، وهو الإيحاء الذى يُسخر فيه بالآلهة ، وتنقلب فيه المقدسات الدينية إلى مادة للضحك ... إلا أن فى ذلك من الإشارة إلى أنه يوجد فى السموات والأرض أكثر بكثير مما يحول بروعنا وجوده فى أية فلسفة من الفلسفات . على أن عنصر الشمول المشتق من الإيحاء بالقوى الخارقة ليس بأى حال من الأحوال واحدا من العناصر الأساسية فى الملهاة بالقدر الذى له فى المأساة ، ثم هو وسيلة خطرة غاية الخطورة فى يد الكاتب المتوسط . إن لمسةً من اللمسات الشديدة الفجاجة قمينة بأن تقضى على جميع ألوان الإيهام من أساسها ، اللهم إلا فى المسرحيات الخيالية : fantastical ، مثل رواية حلم منتصف ليلة صيف ، حيث يختفى عدم الإيمان إلى حين ، أو رواية العاصفة ، حيث تُعتزى القوى الخارقة للطبيعة إلى المعرفة الإنسانية والمهارة الإنسانية . ويمكن إدخال العوامل الخارقة بصورة مطلقة فى الملاهى الرومنسية ، وبطريق الإشارة فى الملاهى السلوكية ، ولكن لا يمكن أن يتم ذلك إلا فى أدق صور الإجمال والتردد .

الرمزية الطبقية :

وأقوى من هذا تأثيرا . وأكثر شيوعا ، هذا الذى يعد فى الملهاة معادلا لبطل المأساة ، ملكا كان أو إمبراطورا . إن الملهاة كما رأينا هى مسرحية لا بطل لها ، والمرح ينشأ فيهـــا من الصلات القائمة بين

عدد من الشخصيات ، وإذا نحن حللنا هذه الشخصيات وجدنا أن من عادة الكاتب المسرحى أن يحاول جاهدا تحقيق أثر من أثرين يعتمدان كلاهما على الفكرة الواحدة : إنه يحاول إدخال عدد كبير من أفراد نوع معين أو طبقة خاصة من الناس ، أو يحاول الإيحاء إلى المتفرجين بأن شخصاً معيناً من أشخاص المسرحية هو رمز لطبقة من الناس . إن المفروض أصلا فى الملهاة أنها لا تعالج الأفراد منفصلين بعضهم عن بعض . ولا يخفى أن الطبقات التى تُصوَّر على هذا النحو فى هيكل الملهاة يكون لها فروع أكبر وراء جدران المسرح ، ومن ثمة تنشأ فى أذهان المتفرجين صلة بين العمل الفنى الخاص وبين مجموع الآفاق الإنسانية الأفسح مدى . وكثيراً ما تصور الشخصيات الفكاهية أو المضحكة كما رأينا ، فى ازدواج (اثنين اثنين) أو فى جماعات . فأصحاب الحرف فى رواية حلم منتصف ليلة صيف يشتملون على بطم وكوِرنس وسنج وستارفلنج . وشخصيات : دوجبرى وفرجس ؛ ثم لونس وسبيد ؛ ثم الأخوين دروميو — هذه الشخصيات جميعها بالرغم من تشابكها ، هى رموز لطبقات خاصة ، وتجاورها يقوى ما يذهب إليه بعضهم من أن سجايا هذه الشخصيات ليست وقفا عليها ، بل إن كثيرين من الناس يشاركونهم إياها . وكثيراً ما نجد فى الملاهى السلوكية طوائف متعارضة من أصحاب النادرة ليسوا جميعا سواء ، وأدعياء النوادر ليسوا سواء كذلك ؛ بل إن لكل طائفة منهم سجاياها المعينة القائمة بين جميع ممثليها المتنوعين . إن ملاهى « المدارس » المختلفة فى القرن الثامن عشر — مدرسة[١] النمائم ، ومدرسة[٢] الزوجات ، ومدرسة[٣] اللّحى الشائبة — وهى المدارس التى يلاحظ أنها ترجع جميعا إلى ملهاتى موليير :

---

(١) The School For Scandae

(٢) The School For Wives

(٣) The School for Greybeards

مدرسة الأزواج[1] ومدرسة الزوجات[2] تتسم بسمات ذات طبيعة متشابهة تشابها متطابقاً .

إن الشخص عندما يكون منعزلا فى الملهاة فإنه يكون أنموذجا (A type) على الدوام تقريبا . وبالأحرى ممثلا (Representative) لشيء أكبر من نفسه ، كما يكون فى أرفع صور الفن ممثلا لهؤلاء الذين هم طبقات البشر الخالدة .

يقول وليم بليك : « إن شخصيات شوسر فى منظومته الحجاج Pilgrims هى الشخصيات التى تتكون منها جميع الأجيال وجميع الأمم ... إنها السمات ، أو الملامح التى تتبدى فيها الحياة الانسانية فى العالم كله ، والتى لا تتخطاها الطبيعة أبداً » وهذا الذى يقوله بليك يمكن أن ينطبق تمام الانطباق على جميع الملاهى الرفيعة . والملهاة قد تجد ميداناً للعربدة والبسط فى حماقات جيل من الأجيال ، إلا أننا نلاحظ أنها تنتقى دائماً تلك الحماقات الخاصة التى تتسم بها الأجيال جميعاً فى كل زمان ومكان . ومن ثمة تجد أن شخصيتين مثل سيرتوبى بلش Toby Belch وسير فولبنج فلترز Folping Flutters ليستا من شخصيات عصر إليزابث ، وعصر إليزابث فحسب . كما تجد شخصية مثل كابتن بوبادل Bobadil ، بل الأبلهين ماتيو وستيفن ، من الشخصيات العالمية إلى حد ما . إن بيننا أناساً يشبهون ميرابل وسيرفولبنج فلترز ومسز مالابروبس . وستجد أن أعظم الملاهى فى العصور المسرحية كلها تتسم بهذه السمة العظيمة التى لا تبلى ، والتى هى السبب فيما تجد من الجدة والطرافة اليوم ، ما كان الناس يجدونه فى شيكسبير وموليير وكونجريف وشريدان فى أيامهم . وصغار الكتاب فقط هم الذين يشغلون

---

(١) L' Ecole des Maris

(٢) L' Ecole des Femmes

بالهم بالموضوعات المحلية والموضوعات الموقوتة بزمانها وبأناسها وافتقار ملاهى شادول Shadwell إلى هذه العناصر الخالدة هو الذى يجعلها تبدو كئيبة غثة إلى جانب ملاهى إثردج Etherege ، بالرغم من أسلوبها وجمال بنائها . لقد كان شادول يحاول تمثيـــل عصره ، ومن هنا كانت ملاهيه فى جوهرها ، أقل قيمة من ملاهى معاصريه من الكتاب الآخرين ، بالرغم من قيمتها التاريخية . إن الملهاة قد تصلح لأن تكون مرآة لعصرها ، إلا أن الملهاة فى أرفع صورها يجب أن تسمو على هذا كثيرا ، وذلك بأن تكون مرآة لجميع العصور .

والملهاة ، من أجل هذا ، ومن إحدى وجهات النظر ، هى صورة معنوية للمجتمع ، أو هى ، على الأقل ، تُصوِّر من المجتمع بعض جوانبه الخاصة . وإذا كان الضحك هو فى جوهره عقوبة للمجتمع ، تقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة ، ففى وسعنا أن نرى كيف يعمل عمله لتحقيق مغزى أبعد مدى مما فى الكلام الشفاهى ، ومما فى الأشخاص الحقيقيين الواقفين على المسرح . إنه لا جدال فى أن الأشياء المضحكة تشتمل فى ذاتها على مواد عنصرية أو قومية بصورة خاصة ، إلا أنها تشتمل مع ذاك على سمات وملامح إنسانية عامة الظاهر أنها لا تقف عند حدود أمة دون أمة ... فرجل العجائب Virtuoso والمنافق ، والبخيل ، والأبله الذى يُزهى بذكائه — كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى ، وهى تصادفنا بلا تمييز فى مسرحيات شيكسبير وجونسون وموليير وكونجريف . فثمة إذن إيحاءان رئيسيان فى الملهاة الراقية ؛ أولها أن الشخصيات ليست شخصيات خاصة بجيل واحد أو ببلد واحد ؛ والثانى أن الملهاة فى جملتها ما هى إلا جزء واحد من عالم أكبر لمجتمع أعلى منها ، أو أنها رمز لهذا العالم . ومن هذا ينشأ الإحساس بالعمومية ، وهو الإحساس الذى يتجلى فى الملهاة

الراقية أيضا ... الإحساس بأن هذه الحقائق والمواقف والأشخاص ليست بعزلة ولا مفصولة ، بل هى فى الواقع رموز لأشياء أعظم منها نفسها ، وأكثر أهمية .

العقدة الثانوية :

ويمكن الوصول إلى أثر الشمول هذا بطرق كثيرة أخرى غير هاتين الطريقتين ؛ ومن ذلك استعمال العقدة الثانوية أو الموضوع الثانوى الذى لاحظناه من قبل كسمة من سمات المأساة الرومنسية والذى يمكن أن نجده هنا أيضاً . فهذا هو العاشق الذى يقتفى أثر معشوقته السريعة البادرة المليحة النكتة ، فى حين يقتفى خادمه أثر خادمتها التى لا تقل عن سيدتها سرعة بادرة وملاحة نكتة . ومن ثم نتذكر ما قال به الفيلسوف برجسون من التكرار والانعكاس وتداخل السلسلتين . وإن اختلفت الصورة هنا قليلا ، فهذا سير مارتن مار الذى يبدو مغفلا كل التغفيل حين يكشف عن مؤامراته، وكذلك يفعل غريمه سيرچون سوّلئو . وهذا وارنر الحاذق الذى يدبر الحيل العجيبة ، لا يلبث أن تخدعه مسز ملسنت آخر الأمر . وللعاشقين فى ملهاة حلم منتصف ليلة صيف مشاجراتهم،ولأوبيرون وتتيانا مشاجراتهما أيضاً . وأوليفيا فى ملهاة الليلة الثانية عشرة تخدعها فتاة متنكرة فى زى غلام، وكذلك مالفوليو التى يخدعها مغفل يتظاهر بأنه قس . فهذا الاتجاه نحو تكرار الموضوع الأصلى ، وحتى نحو موضوعين يسيران جنباً إلى جنب ، يعمل كل منهما نحو الهدف ذاته ، يصادفنا فى جميع الملاهى الرومنسية تقريباً ، حتى لقد أصبح جزءاً جوهرياً من المضحكات السائرة ... والدليل على أن الكتاب المسرحيين كانوا يقدرون قيمتها وهم لا يشعرون ، أنهم كانوا يقعون فى أخطاء لا تقل عما كان يقع فيه كتاب مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية الذين كانوا يبالغون فى تصوير العناصر الصحيحة للعظمة المفججة ،

ويجعلون هذه العناصر مجرد قواعد يطبقونها تطبيقاً آلياً ، كما كان يفعل مثلهم كتاب الملاهى فى فترة عودة الملكية إذ كانوا يكثرون لدرجة مضحكة مبتذلة من زخرفة السمات التى كانت تتسم بها ملاهى شيكسبير وأقرانه ، والتى أشرنا إليها من قبل . ولقد تناول درِيدن وداڤنانت D' Avenant ملهاة العاصفة ، فماذا صنعا ؟ لقد جعلا فرديناند يحب ميراندا كما فعل شيكسبير ، إلا أنهما جعلا لميراندا أختا ، وأوجدا لها عاشقاً ... وجعلا هـــذا العاشق غلاماً لم ير امرأة قط من قبل . ثم جعلا لآريل عروساً روحانية من ميلخا ، كما جعلا لكاليبان أختاً من سيكوراكس . ولم يكتفيا بذلك فحسب بل بالغا فى تصوير مناظر البحارة التى أشار إليها شيكسبير إشارة رقيقة وهو يشير إلى الصلة بين حكم ميلان وجمهورية البحريين الأجلاف ، وبين هذين وحكم پروسبيرو ؛ لقد حولا منظرى ترنكولو وستيفانو إلى مشهدىْ قدح فى الديمقراطية ، وأوضحا بجلاء وعن قصد هذه المقارنة التى اكتفى شيكسبير بالإشارة العابرة إليها . فما تتصف به الملهاة هنا من سمة التكرار بواسطة العقدة الثانوية يمكننا تتبعه أيضاً ، وبصورة مبالغ فيها ، فى المسرحية الأسبانية التى من نمط مسرحيات الدسيسة ؛ ورواية القس الأســـبانى The Spanish Fryar لكاتبها دريدن مثال مشابه لأى من هذه المسرحيات . فالملكة تعشق القائد تورِسموند ، وهى مع ذلك مخطوبة تقريباً إلى برتران ... ثم تحقق أغراضها بالحيلة والمراوغة . وكذلك تعشق إلڤيرا ، المتزوجة من جوميز العجوز ، الكولونل لورنزو ، ثم تستعمل الحيلة والمراوغة لرؤية عشيقها ؛ ثم نرى مشهداً بين تورِسموند والملكة ، و يتلوه مشهد بين العاشقين المضحكين الآخرين ؛ وهنا نرانا فجأة ، وربما بلا وعى منا ، نوازن بين الموقفين ، ولا يقف الأمر عند اشتداد حدة الفكاهة فى مشاهد الـ د قسْ الأسبانى ، بمعارضتها للفقرات الأشد جدية والمتعلقة بالبلاط ، ولكننا نلاحظ نشوء جو من الحتمية والعمومية ، بسبب تكرار الموضوع نفسه .

ومما يسترعى النظر أكثر من هذا فى تلك الرواية هو نهايتها أو حلها الأخير (dénouement) ؛ حينما يظهر أن تورِسموند هو ابن ملك البلاد المسجون، وعلى هذا فهو الوريث الحقيق للعرش . ومثل هـــذا الاكتشاف وحده ، ربمـا ظهر أنه اكتشاف غير محتمل — حال منعزلة لا صلة لها ببقية هذه الدنيا ، بسبب ندرة حدوثها . ولكى يرد دريدن بدوره على هذا ، فقد أدخل اكتشافا للشخصية مماثلا لهذا ممـاثلة تامة ، فهذه السيدة التى كان الـكولونل لورنزو يقتنى أثرها يتبين أنهـا أخته ، والاكتشافان يقعان فى لحظة واحدة بالفعل ، والصدمة الحادثة من لقاء الاثنين صدمة قمينة بأن تخلق جواً يكون بِظهارة مناسبة لحوادث الرواية . وقد استخدم شيكسبير شيئاً ممـاثلا لهذا التدبير فى روايته قصة الشتاء The Winter's Tale حيث تُحتجز الملـكة هرميون منفردة ستة عشر عاما — وهـــذا موقف خطير كل الخطورة على الكاتب المسرحى . ثم يـكشف القناع عن سرها فى الفصل الأخير ؛ وفى اللحظة نفسها نـكتشف أن ابنتها لا تزال حية ترزق ، وتصبح بِرديتا أميرة . ونحن نلاحظ هنا أيضاً أن تلاقى هذين الحادثين فى وقت واحد يخلق روحا ، أو .. وَهجاً رومنسياً يساعد الكاتب فى إثارة الإيمـان فى عقول النظارة بحوادث الرواية ، ثم فى خلق جو ذلك الروح الشـامل ، بطريقة عارضة . ولا يحتاج هذا التلاقى بطبيعة الحال إلى أن يأخذ دائماً صورة الحادثة المماثلة ، أو سلسلة الحوادث المماثلة تقريباً . ومن قبيل هذا ما نراه فى ملهاة فلتشر : Wit at Several Weapons من وجود موضوعين مختلفى الصبغة ؛ فنى أحد هذين الموضوعين نرى بِرفيدَنْس أولدكرافت ينذر ابنة أخيه للسير جريجورى فُب ، إلا أنها تقع فى غرام كننجهام وتتزوجه آخر الأمر . ثم يظهر پومپى دودِل فى هذا الجزء من الموضوع ، وهو الشخص الذى يحسب أن الفتاة تذوب فيه غراما ، فيأخذ فى إبداء أمارات التيه والـكبرياء . ويتناول الجزء الثانى من الموضوع بأسره ألوان

الخداع التي يحيكها ويتي — بيت أولد كرافت لأبيه وابن عمه كرديولس ؛ ومهما بدا من انفصال هذه الحوادث كلها ، فإن ثمة مع ذلك عدداً من السمات المميزة التي تربطها ببعضها جميعاً ، وتجعل لها مغزى شاملا . فمن هذا مانلاحظه من أن يومبي دودل يعارض سير جريجوري فوب ، ويرتبط به ؛ ومن جهة ثانية ، نرى أن كرديولس يعارض يومبي دودل . وفضلا عن ذلك فجميع الخطة في الموضوعين كليهما قائمة على الخداع والدسيسة . ففي الموضوع الأول تخدع الفتاة عمها ، وفي الثاني نرى هذا العم يخدعه ابنه نفسه؛وسير برفيديس هو حلقة الاتصال بين الاثنين ، ثم هو يساعد على الربط بين هذين العالمين من الخداع اللذين يجعلان ، بدورهما ، أشد المواقف بعداً عن الاحتمال ، شيئاً محتملا ، وذلك بما فيهما من تعارض متقارب . ونحن نرى في ملهاة أخرى لفلتشر وَمَسَّنْجَر واسمها Custom of the Country سلسلة من المواقف المتصلة المتعارضة التي تشبه ما رأينا في الرواية السابقة . إننا هنا نكون إزاء أكثر من موضوعين . فها هو ذا آرنولدو يتزوج زينوشيا ، وكلاوديو يطالب باحترام عرف البلاد . ولكن أرنولدو وأخاه روتليو ، وزينوشيا ، يهربان في سفينة ؛ ثم يقبض على زينوشيا خارج لشبونه ، لكن أرنولدو وأخاه روتيليو يهربان .. وهنا ينقسم الموضوع إلى ميادين منفصلة ذات أهمية . فها هو ذا أرنولدو وتهواه هيبوليتا التي تحاول إغراءه بعروض عظيمة . لكنه حينما يرفض عروضها يلقى به في أيدي رجال القانون ، لكنها تخلصه من أيديهم آخر الأمر . وفضلا عن هذا ، فإن هيبوليتا هذه تدس السم لزينوشيا ، إلا أنها تردها إلى الحياة ثانية . . . وفي هذه الآونة نفسها يتضح أن روتليو قد قتل دَوارت ابن جيومار ، الأرمل العجوز ، التي تتستر على القاتل المفروض وفاء لوعد ما ... ثم يعرض روتليو بعد ذلك بعض العروض على جيومار التي ترفضها فتقذف به إلى السجن . وفي تلك اللحظة يكشف دورات الذي لم يصبه كبير أذى ، عن نفسه ... والآن ،

نلاحظ أن ثمة ، فى هـــذه الأحداث الرومنسية مواقف عدة ، لعلها تبدو مما يحتمل ظهوره فوق المسرح . ومما نلاحظه بمنتهى الجلاء أن هذه المواقف بعينها هى التى تكررت مرتين وأرسلها الكاتب فى خطين متوازيين ، فإليك مثلا موت دوارت، هذا الموت المزعوم ، والذى ليس مستحيلا على التحقيق، إلا أنه بعيد الاحتمال . وهنا نلاحظ من فورنا المشابهة بين ذلك ، وبين دس السم لزينوشيا ، هذا الدس المزعوم ... وكلتاهما تردان إلى الحياة ، بالحالة نفسها من المفاجأة والطريقة الخارقة . ويوازى تقاء زينوشيا تقاء آرنولدو ، وشهوانية كلوديو شهوانية هيبوليتا .. وهيبوليتا تعرض عروضها على آرنولدو كما يعرض روتيليو عروضه على جيومار . وتلقى هيبولينا القبض على آرنولدو ، كما تلقى القَـوَّادة القبض على روتيليو ، وهكذا لا نجد هنا مجرد خطين متوازيين فحسب ، بل سلسلة من أزواج الخطوط المتوازية ، يُقوِّى كل منها جو القطعة ، ويوحى للجمهور بروح الشمول فى هذه الموضوعات الرومنسية المتباينة . ولا بأس بعد هذا من إشارة أخرى فى شأن هـذه الموضوعات الثانوية وعلاقاتها المختلفة فلقد اتضح من الأمثلة التى سقناها آنفاً أنه ليس من الضرورى دائماً أن تكون الأجزاء المنفصلة فى تطور موضوع مضحك أجزاء متوازية توازياً تاما ولابد . فقد تكون العلاقة علاقة مباينة ، أكثر مما وضحناه بأمثلة من ملهاة «كاره المرأة» ، لكاتبها بومونت ، والموضوع الرئيسى هنا يدور حول حب الدوق لأوريانا ، أخت الكونت فالوريت . والعاشق يرى معشوقته فى منزل جونداربنو ، الذى يفترى عليها الأكاذيب ، ويمضى بهـا إلى منزل سىء السمعة . ويدور أحد الموضوعين الثانويين حول عمل بالمر الإجرامى الذى فرض به العاهرة فرنسشينا على مرسر Merçer ، هذا التاجر الأبله الذى لا ينفع ولا يضر . وجلى جلاء تاما أننا لا نرى فى هذه الرواية شخصيتين متوازيتين ، إلا أن طهر أوريانا ، الذى يتضح بعد هذه

السلسلة الطويلة من الدسائس والازدواجات ، يقف فى معرض التباين ودنس فرنسيسينا التى تنغمس هى الأخرى فى سلسلة من الدسائس والازدواجات . والتباين هنا ، بدلا من أن يضعف روح الرواية ، يسبغ عليها وحدة فريدة كان يمكن لو لم تتوفر لها أن يبدو الموضوع الأصلى موضوعاً منقطعاً .

الرمزية الخارجية :

وتقدم لنا هذه الرواية أيضاً — وأعنى كاره المرأة — مثالا لاستعمال نوع معين من الرمزية ، وثيق الصلة بالرمزية التى يستخدمها كتاب المآسى فى موضوعاتهم ، فيكون لها مثل هذا الأثر فيها . فالعقدة الثانوية الثانية تدور حول لازارللو ، أحد رجال الحاشية الذى يعبد الأطعمة الغريبة . والذى يجرى وراء (رأس السمكة) النادرة فى تجوالها من بيت إلى بيت . ورأس السمكة هذه هى الحلقة التى تربط ، خلافاً لذلك ، بين الأجزاء التى لا تقوم بينها صلة فى الرواية ... فهى تحملنا من القصر المنيف إلى الكوخ الحقير ، وهى فى تجوالها هذا تنجح فى عقد الصلة بين الدوق وفرانسيسينا ومرسر . إنها موضوع خارجى له قوة فوق نفسه ، قوة شاملة توحد الرواية وتسبغ عليها سمة من سمات الشمول فى وقت واحد ، وهذا الاستخدام للموضوع الخارجى ليس بالطبع مما يكثر وقوعه فى الملهاة بالقدر الذى يقع فى المأساة ؛ إلا أنه يظهر بصفة منقطعة فى أى تحليل لخصائص هذا النوع . على أنه لا بأس من أن نذكر معه استخدام مشهد من المشاهد أو مكان من الأماكن التى تحمل صلة رمزية لحوادث الرواية . مثال ذلك ، ما ورد فى رواية السائح الإنجليزى The English Traveller من ذكر لهذا البيت الذى اشتهر بأنه مأوى للأرواح الشريرة « مسكون » — فهو يصلح وسيلة لربط عقدتى

الرواية بعضها ببعض ، وللإيحاء بشيء زيادة على ما ذكر . ثم غابة آردن في ملهاة كما تهواها As You Like It التي لم تكن ترى رأي العين فوق المسرح في عهد إليزابث ، بل كانت تترك للمخيلة لكي تتخيلها . إنها تصلح لكي تكون رمزاً للعواطف المبثوثة في تلك الملهاة .

الأسلوب والمغالطة المحركة للعواطف :

ثم نذكر آخر الأمر هاتين الطريقتين اللتين يجب ألا يغيبا عن بالنا . وهما : (١) الأسلوب ، ثم (٢) هذا الابتكار الذي لا بأس في أن نسميه المغالطة المشجية . وقد ضربنا لهذه المغالطة أمثلة من قبل من رواية : « نسمع جعجعة ولا نرى طحنا » much Ado About Nothing ومن رواية تاجر البندقية . ومما لا شك فيه أن الطبيعة لا يمكن جعلها تساير عواطف الإنسان في الملهاة بقدر ما تسايرها في المأساة والمثالان البارزان اللذان سقناهما آنفاً قد اقتبسناهما كما هو واضح من ملهاتين ذواتي شخصيات جدية ، بل تكاد تكون شخصيات مفجعة . إلا أن هذا الابتكار ليس غير معروف حتى في الروايات التي هي من أشد الأنواع صنعة وأشدها هجواً ولمزاً . إنه ابتكار يمكننا أن نتتبع آثاره في جميع روايات شيكسبير الخفيفة ، بل يمكن أن نلمح آثاره في مضحكات المدن من مسرحيات فترة عودة الملكية . وهناك أيضاً اختلافات واضحة في الأسلوب بين كل من المأساة والملهاة . فبينما كان النظم حتى السنوات الأخيرة معترفاً به أداة أولى للروايات الجدية ، كان النثر دائماً هو أداة الملهاة . وفي نفس الوقت كان الشعر المرسل شائع الاستعمال ، لا في ملاهي عصر إليزابث وحدها ، بل في ملاهي فترة عودة الملكية وما بعدها . وقد عرف الغناء في هذه الملاهي كما عرف في المأساة ؛ والراجح أن استعمال النظم على هذا النحو من حين إلى حين ، ثم إدخال الغناء بهذه الكثرة دليل على رغبة الكتاب

المسرحيين فى الارتفاع فوق مستوى النثر الخالص . وليس من شك فى أن النثر هو الوسيلة الملائمة للحوار المضحك ، أما ما هو مسلم به من أن الكتاب لم يكونوا يحافظون على استعماله دائماً فمن شأنه أن يؤيد وجود هذه الرغبة مستقرة فى أذهانهم .

فالملهاة إذن تشبه المأساة فى وجوب احتوائها على شىء من الشمول . وبالأحرى الروح العالمى الشامل . إنها يجب أن تشتمل على بعض التفرعات والوشائج فيما وراء المسرح . وهذا الشمول يتم عادة بتنوع طبقات الشخصيات المسرحية ، وبالأنماط ، وبطبيعة العقدة الثانوية الخاصة . ومع هـــذا ، فقد دأب الكتاب المسرحيون فى خلال القرون على الاستعمال المستمر ، إن لم يكن الاستعمال المنظم المتعمد ، لابتكارات أخرى كانت جاهزة تحت أيديهم .

الفصل الثاني

روح الملهاة

تصنيف المسرحية :

لقد سبق أن لاحظنا فى الشق الأول من هذا البحث أنه لا يوجد حد فاصل ، واضح تمام الوضوح ، يفصل بين المأساة والملهاة ؛ وأن المأساة والملهاة جميعاً كانتا مزيجاً حراً يستعمله جميع الكتاب ، إلا غُلاة الأدعياء من الكتاب الكلاسيين الذين كانوا أشد الكتاب تدقيقا وتمسكا بالشكلية الكاذبة ؛ وأن ثمة أنماطا معينة من المأساة والملهاة تقوم بينها وشائج وثيقة تربط بين النوعين. ولما كان الأمر هكذا ، فإن من الصعوبة البالغة أن تحدد تحديداً قاطعا السمات الجوهرية للملهاة نفسها ، بل لعل الأصعب من ذلك أن نعين نمط المسرحية ، وهل هى مأساة أو ملهاة . ونحن فى وسعنا أن نحكم بسهولة على أن مسرحية عطيل مأساة ، وأن مسرحية The Way of the World ملهاة ، إلا أن ثمة عددا لا يحصى من المسرحيات التى يدل مظهرها على افتقارها إلى السمات التى تميز بين هذا النمط وذاك ، من الأنماط المسرحية . فهناك مثلا عدد من المسرحيات التى يمكن أن نسميها « مسرحيات المشكلة » ، وهى موجودة منذ عهد شيكسبير إلى اليوم ، وهى مع هذا ليس فيها شىء من هذا اللألاء وذلك الانشراح اللذين يعدهما الناس عادة أهم السمات التى تتميز بها عروس فن الكوميديا ؛ ثم إن هناك ، غير هذا ، مسرحيات مُشكلة تنتهى نهاية غير سعيدة ، وإن لم تنته بالوفاة .. مسرحيات يرفرف فوقها طيف الحزن والكآبة من أولها

إلى آخرها ... إلا أنها مع ذلك خالية مما نستطيع أن نمسك به فنقول « هذه عاطفة من عواطف المأساة حقا » . ثم هناك هذه الروايات التى من طراز « العدالة الشاعرية » التى ينجو من فيها من الشخصيات الصالحة ، ويهلك الأشرار الآثمون ، إما بالحكم عليهم بالإعدام ، وإما بقتلهم من غير حكم . وهناك تلك الروايات غير محددة الشكل — كمسرحية قصة الشتاء مثلا — حيث لا ينزل الموت إلا بأهل الكمال وبالشرفاء الأخيار ، ولكن نهايتها مع ذلك لا يغلب عليها روح الفجيعة . وثمة أيضاً تلك الروايات التى ظهر معظمها فى أوائل القرن السابع عشر ، والتى يجرى فيها عاملان متوازيان من الأسى الباكى والمرح الضاحك جنبا إلى جنب ، وفى غير كلفة ولا تصنع . وثمة روايات ، ومنها بعض مآسٍ لشيكسبير ، نرى فيها بعض المشاهد المضحكة الشاذة ، والتى لا تتطور إلى موضوعات منتظمة ثانوية قائمة بذاتها ، تعترض الرواية فى أجزاء منها غير كثيرة ، فتارة تحطم الرعب والرهبة فى جزء الرواية الأكثر فجيعة فى نظر نقاد المذهب الكلاسى الحديث ، وتارة تزيد من حدته فى نظر نقاد المذهب الرومنسى . وإنا لنجد بين هذه الروايات إذن ، وبدرجات لا تنتهى ، سلسلة كاملة من الأنواع يتداخل بعضها فى بعض بطريقة لا نكاد نشعر بها ، وليس من بينها أى قسم من الأقسام الواضحة المعالم وضوحا تاماً . وإذا نحن سلمنا - إلى حين — بالقرين العادى للمأساة ، أى النهاية غير السعيدة ، وبالقرين العادى للملهاة ، أى النهاية السعيدة ، وإذا نحن سلمنا فى الوقت نفسه باستعمال كلمة درام Drame نطلقها على المسرحية المشتملة على بعض التسلية غير المبالغ فيها إلا أنها ليست مأساة مع ذلك ؛ وإذا نحن قصرنا كلمة « الملهاة المفجعة tragi-comedy » على تلك الروايات التى تجرى فيها العناصر المضحكة . . . إذا نحن فعلنا ذلك أمكننا أن نضع تصنيفاً تقريبيا لغالبية المسرحيات ، على ألا يغيب عن بالنا دائماً ما ذكرناه آنفاً من أن

أحد هذه الأنواع قد يتلاشى فى نوع آخر بصورة لا نشعر بها . وقد يصلح هذا التصنيف التقريبى ، الذى قد يكون تصنيفاً لا يتسم بالكمال ، والذى قد لا يفيد أغراض النقد فائدة عملية ، لأن يكون مرشداً على الأقل فى البحوث التالية :

١ - المآسى التى لا تفريج فيها بالعناصر المضحكة مثل عطيل وأوديب ملكا ، والأشباح .

٢ - المآسى التى بها قليل من المرح لا يكوّن عقدة ثانوية بحال من الأحوال ، ولا غرض منه إلا مجرد التفريج أو التباين ، مثل ماكبث وهاملت .

٣ - الملاهى المفجعة التى تتوازن فيها عناصر الأسى والضحك توازنا يكاد يكون متساوياً ، مثل رواية البديل The Changeling .

٤ - الملاهى المفجعة التى تحتل فيها عقدة ثانوية مركزاً ثانويا .

٥ - الملاهى المفجعة التى تكون فيها مادة الضحك هى الموضوع الأساسى ، وتكون فيها ماده الأسى هى العقدة الثانوية ... مثل ملهاة قصة الشتاء ، ونسمع جعجعة ولا نرى طحنا .

٦ - والروايات ذات العدالة الشاعرية ، حيث تسلم الشخصيات الصالحة وتبيد الشخصيات الطالحة ، مثل فتح غرناطة The Conquest of Granada

٧ - الدرامات The Drames ذات النهاية السعيدة مثل ، الطريق إلى الدمار The Way to Ruin

٨ - الدرامات التى لا تنتهى بنهاية سعيدة تماما ، مثل رواية تاجر البندقية

٩ - الملاهى الدرامية The drame comedies التى يمتزج فيها موضوع جدى بعناصر مضحكة ... مثل روايات الحب السرى Secret Love والقس الأسبانى و Caste

١٠ – ملاهى اللمز (الهجاء) ، التى يمكن أن تكون نهايتها من نوع الروايات التى تنتهى بالعدالة الشاعرية ، وهى فى الغالب كذلك . مثل رواية ڤولپون .

١١ – الملاهى ذات النهايات السعيدة . والتى يكون حوارها وموضوعها جميعهما مضحكين ، مثل روايتى The Way of the World وزوجات وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor وهذا الصنف الأخير هو الذى سنتناوله بالبحث الآن ، وإن كان لابد من دخول عناصر من الأصناف الأخرى فى بحثنا .

ونحن نرى من هذا التصنيف أن الملهاة لا تتوقف ، بادىء ذى بدء ، على نهاية المسرحية ، كما لا تتوقف المأساة ، كل التوقف ، على نتيجة غير سعيدة ؛ وبالأحرى ، إن المسرحية التى تنتهى نهاية سعيدة ، وحتى نهاية فيها سناء وبهاء ، لا تكون ملهاةً ولا بد . إن الروح المضحك يشع من ثنايا الحوار ومن المواقف . لقد يكون الختام السعيد مما ينصح به العارفون ، إلا أنه ليس الخصيصة المميزه الملهاة .

الفرق بين الدرام drame والملهاة :

إن مما لا شك فيه أن الفيلسوف برجسون قد أدرك نقطة الفرق الأساسية حينما أشار إلى أن « الدرام » تتناول الشخصيات على الدوام ، بينما تتناول الملهاة الأنماط والطبقات . إن مسرحيات كوتزبيو Kotzebue التى كان الشعب الإنجليزى يشغف بها شغفا شديداً فى ختام القرن الثامن عشر هى روايات من نوع « الدرام » ، لأنها بالرغم مما فى رسم شخصياتها من ضعف أحيانا ، تشتمل على الأقل . على محاولة لكفالة ذاتية شخصياتها فى التعبير . فلهاة دقة بدقة Measure for Measure مثلا هى من نوع الـ « درام » ، وأهم أسباب ذلك أن الشخصيات الرئيسية فيها ليست أنماطاً ،

بل أشخاصاً . ورواية ڤولپون ، بالرغم من قلة ما فيها مما هو مضحك ، ليست من نوع الـ « درام » لأن ڤولپون نفسه ، وكورباشيو ، وليدى پوليتيك وُدنى ، وسائر شخصيات الرواية هى أنماط خالصة ، وليسوا بأية حال من الأفراد العاديين . ولهذا لا نجد بأسا فى أن نصف رواية ڤولپون بأنها ملهاة جدية ، أو ملهاة هجوية . « وللدرام » ، فضلا عن ذلك ، سمات مميزة أخرى ، غير إبراز ملامح الشخصيات المسرحية . وهذا يذكرنا بهذا الفارق الآخر الذى أشار إليه برجسون وهو يضع تلك القاعدة التى تقول بأن الملهاة تعتمد على عدم التمسك بالمنطق من جانب النظارة . إذ أننا بمجرد أن نبدأ فى تحكيم عواطفنا ، فإننا نفقد روح الضحك فقدانا كلياً ؛ ثم نحن نبدأ فى رقة الشعور عندما نرى أمامنا شخصيات عادية ، لا أنماطا . فلو أننا شعرنا بالرثاء لمرسر Marcer فى مسرحية « كاره المرأة » لما كان فى الرواية كلها التى يظهر فيها مرسر أى مثار للضحك فينا . فهذا يفسر لنا من بعض النواحى ما خسرناه اليوم من التذاذ ما كان مضحكا منذ قرنين من الزمان .

ومما لا شك فيه أن الإنسان حينما يتقدم من مرحلة تاريخه البدائية الوحشية إلى مستوى أكثر ارتقاء ، فإن عواطفه وأحاسيسه تزداد ، ويصبح الشىء الذى لم يكن يحرك فيه إثارة واحدة من مشاعر الرحمة من قبل أمراً يفجر فيه معين الحنان ، ويرسل من عينيه الدموع لقد كان صراع الدِّبَبَة وقتال الديكة ألعاباً يلهو بها الناس فى القرنين السادس عشر ، والسابع عشر ؛ إلا أنها لا يمكن أن تكون ألعاباً تلهو بها غالبية الناس فى القرن العشرين . ومما لا شك فيه أن الذين سيجيئون من بعدنا سينظرون نظرة دهش ورعب إلى رياضتنا الشعبية المحببة (فى بريطانيا) التى نطارد فيها ثعلبا بائساً بما أعددنا لذلك من كامل العدة التى تشمل كلاب الصيد وأبواقه . وهذه الزيادة فى الحساسية ، التى هى ثمرة العاطفة والشعور ، سرعان ما تقتل ما هو موجود من مصادر الضحك ، وقد لا تفسر فقط الإفتقار الذى نشعر به فى التذاذ

الكثير من ملاهى عصر إليزابث ، ولكنه يفسر أيضاً السبب فى قلة ما يكتبه الكاتبون من الملاهى الجيدة فى أيامنا هذه . لقد كانت الحساسية تقترن على الدوام بالتفاهة أخلاقية كانوا يعبرون عنها عادة بواسطة مشكلة ، ولهذا نجد وراء كل « درام » مشكلة من نوع ما . وصيغة المشكلة ظاهرة فى ملهاة « دقة بدقة » كما هى ظاهرة فى أى رواية حديثة من القالب نفسه . ولن نجد أية مشكلة مطلقاً فى ملهاة خالصة ، لأن الحوادث التى تجرى فوق المسرح مهما تكن أهميتها من ناحية الشمول ، لا ترتبط فى مجموعها بالظروف الحقيقية للحياة . وكما تفعل الصنعة فعلها فى الملهاة فتحول الشخصيات إلى أنماط ، فكذلك تبعد المواقف بعداً شديداً من الحياة الحقيقية ، حتى لا نشعر بقيام صلة مباشرة تربط بينهما . إننا إذا نزلنا بأى زيجة من الزيجات التى تتناولها ملاهى القرن السابع عشر إلى مستوى الحياة العادية لتجردت تماما من أى شىء مضحك ، وهنا تواجهنا مرة أخرى مشكلة عدم التذاذنا بالملاهى الأقدم عهداً . وقد ساعد ارتقاء العاطفة والشعور القراء والنظارة فى الأيام الحاضرة على التغلغل إلى ما وراء الصنعة ، وإلى اختزال هذه الصنعة حتى تصل إلى جوهر البشرية . وبمجرد وصولهم إلى ما وراء حواجز النمط type ، فإنهم ينفذون إلى ما وراء حواجز الموقف Situation . وهذا هو الذى يعلل السبب فى الانتقادات التى وجهها أديسون إلى إثردج ؛ وهذا أيضاً هو الذى يفسر لنا موضوع النبذة التى كتبها ماكولى عن « الملهاة فى فترة عودة الملكية » .

فنحن نجد إذن أن الملهاة التى من هذا القبيل تختلف من الـ « درام » بإحلالها النمط محل الفرد ، وبلادة الحس محل العاطفة العميقة ، والصنعة محل العاطفة الأخلاقية الخفيفة (ربط الفن بالحياة وما ينشأ عنه من إبراز المشكلة .) ؛ ونستطيع أن نتتبع تداخل الأولى فى الثانية بوضوح تام فى شخصية جبارة كشخصية فولستاف . ففولستاف شخصية مضحكة ، إلا أنه ،

إذ تتناوله يدا شيكسبير ، يتطور طبقاً لما هو معروف من أمر دنياه ، حتى لا يكون نمطاً بعد ، ومن ثمة يتطور إلى ذاتية جامدة خاصة به هو نفسه . إنه يصبح فرداً عادياً ، وهو لهذا ينتقل من مجال الملهاة إلى عالم المسرحية الجدية وهذا هو الذى يجلو لنا السبب فى عدم الرضا الذى نشعر به فى ختام الجزء الثانى من مسرحية هنرى الرابع . ولو قد بقى فولستاف مجرد نمط مثل پستول وپاردولف ، لكننا أحرياء بألا نشعر بالحزن عند نبذه . ولكن لما كان شيكسبير قد جعله شخصية ، ثم عالجه كأنما هو نمط مضحك خالص ، فإننا نشعر من ثمة بما فى الموقف من عدم التناسب ، كما نشعر فى هذه الحالة بأننا لا نكاد نميل إلى التسليم — دون اعتراض — بأقوال وأفعال الكاتب المسرحى المبدع . فالصدام بين الكيفيتين ، أو الطريقتين ، ينجم عنه عدم انسجام واضح . . . فنحن لا نشعر — على العكس من ذلك — بأية أثارة من الرحمة نحو فولستاف فى ملهاة الزوجات المرحات ، وذلك لأنه فى هذه الملهاة لا يزيد على كونه نمطاً ؛ وكان الكاتب هنا يستطيع أن يصنع ما يشاء دون أن نحفل بما يصنع .

اللمز[1] والملهاة :

وعلى هذا النحو إذن تكون الـ : درام Drame ، وقد انفصلت عن الملهاة الأصلية ، كما انفصلت عنها المأساة : المأساة لما تمتاز به من نهاية غير سعيدة ، وموضوع مثير لمشاعر الرهبة والجلال ؛ والدرام لما تعالجه من العاطفة العميقة ومن الشخصية الفردية . وإلى هنا لا يزال علينا أن نحلل السمات المميزة للملهاة نفسها . ولقد لاحظنا من قبل تلك المشكلة التى واجهناها فى « ڤولپون » . وڤولپون ملهاة ، إلا أنها ليست ملهاة مضحكة كلها . أفيكون الضحك إذن ليس من مستلزمات الملهاة ؟ وهل عنصر

(١) اللمز هنا satire هو الهجاء بالعربية ولكن المفهوم من الهجاء فى الشعر العربى غير مفهوم الـ satire فى الملهاة الأجنبية — وقد آثرنا اللمز الذى يعنى (التنهيط والتزيأة) العاميتين (د . خ) .

الضحك ليس الـ Sine qua non (الشرط الذى لا مفر منه) فى هذا النمط من المسرحيات ؟ إن المشكلة الناشئة عن مثل هـذا السؤال هى بلا جدال مشكلة عظيمة الخطورة ، ولها أثرها العميق فى جميع ما يتسم به النوع المضحك من سمات . وواضح هنا ألا بد من كلمة عن الفرق بين الهجو والضحك الخالص ؛ فالهجو لا جرم قد يكون مضحكا ، مثال ذلك الأبيات الافتتاحية من ماك فلكنو mac Flecknoe لدريدن :

إن كل الكائنات البشرية مآلها إلى الزوال
وعندما يدعو القدر فلا بد أن يستجيب الملوك ؛
إن هذا الشخص فلكنو ما كاد يوجـد
حتى دعى كما دعى أوجستس فى حداثة سنه
ليتولى عرش الإمبراطورية ، وقد حكمها طويلا
وكان الجميـع يعترفون له بأنه رب الشعر والنثر
فى جميع ميادين الهراء ! وكان صاحب القدح المعلى .
فهذا الأمير الطاعن فى السن إذ كان ينعم بالسلام
ويرتفع فى بحبوحة من رغَدٍ العيش
ثم أنهكت أعباء الحياة قواه ، فكر آخر الأمر
فى أن يُعِدّ من يخلفه فى ارتقاء العرش .
وبعد أن أجال تفكيره فى أى أولاده هو الأصلح
للحكم ، وشن الحرب التى لا يخبو أوارها ، صاح
قائلا بلباقة : لقد قضى الأمر ... إن الطبيعة تحتم
أن يكون الذى يحكم ، ولا يحكم غيره ، أشبه الناس بى ،
وشادْول وحده هو الذى يشبهنى شبهاً تاماً ،
وهو منذ نعومة أظفاره متأصل فى الغباء ؛
إن شادول وحده من دون أبنائى جميعا

لذو قدم ثابتـــة فى أرض الغبـــاوة المطبقة ،
وإخوته قد تبدو منهم أثارة شاحبة عالم معنى أحيانا ،
أما شادول فما أذكر مطلقاً أنه قال شيئاً معقولا قط .

* * *

فهذه الأبيات ولا شك قد تجلب إلى شفاهنا أكثر من ابتسامة ، وهى إذا ألقيت فى مسرح قد تثير عاصفة من الضحك ، إلا أن هدفها فى جوهره إذا استثنينا لفتات فكهة معينة فى عباراتها ، لم يقصد به إثارة ضحك أو حتى مجرد ابتسامة . إن هدفها هو أن تعرض شخصاً ما ، أو شيئاً ما ، للسخرية الشديدة . على أن صاحب الهجاء ان يسمو به هجاؤه إلى مرتبة ذوى المثل العليا ، فيكون مثل ستيل ، العالم فى الأخلاق . فرجل الأخلاق الحقيق يستثير ، دائماً تقريباً ، المشاعر ، وليس العقل ، وصاحب الهجاء لا يضرب على أوتار العواطف العميقة إلا نادراً . إن هجائيات جوفنال هجائيات صارمة ، تقدم للقارىء سلسلة من الصور موجهة إلى العقل ؛ وملهاة فولبون لا تتطلب منا أية مشاركة بعواطفنا فى أى شىء ، كما لا تستثير فينا أى لون من ألوان العواطف العميقة ؛ وهجائيات سشوفت تتجه كلها إلى العقل . وثاكرى من أساطين الهجائين بسبب بصيرته النقادة وقريحته الوقادة . والهجّاء لا يهاجم الرذيلة لأســباب أخلاقيــة فحسب . إن ستيل لا يتورع من القدح فى المبارزة بقوارص الكلم ؛ ومور لا ينفك يُشرّب على المقامرة ، كما أن هولكروفت يهاجم سباق الخيل ، وهـــذا جميعه بدوافع من العواطف العميقة ، وبسبب أن عواطف الكتاب الرقيقة قد استثارها ما حل بأحد المشتركين فى هذه الأعمـال من خراب ، أو بسبب بعض المشاعر الدينية . إلا أن الهجّاء يصب سياطه على الرذيلة أكثر ما يصبها بسبب ما فيها من حماقة ، وهو يصب سياطه ، فضلا عن الرذيلة ، على أشياء ليس فيها شىء مطلقاً مما يعاب . ومن ثمة فقد يجعل

سوفت الرذيلة من بين ما تتضمنه صوره الهجائية فى قصته (رحلات جليفر) إلا أنه يتعمق إلى ما وراء أمثال تلك الرذائل بمدى بعيد ، وذلك لأن غرضه الحقيقى . كما هو غرض الهجائين جميعاً ، هو أن يضحك الناس على حماقاتهم . والظاهر أن كاتب الأهاجى لا يصبح كاتبا أخلاقيا فى كثير من الأحوال إلا حينما يصور تلك الحماقات فيغلو فى تصويرها ، حتى تبدو فى أعين الناس رذيلة قبيحة لا تتفق ومكارم الأخلاق . وويكرلى[1] Wycherley فى ملهاة The Plain Dealer ليس من كتاب الأخلاق ، بالرغم مما فى الرواية من الإشارات الكثيرة التى تكسبه هذه الصفة ، وهو لم يكن يهاجم رذائل عصره ، بل كان يهاجم حماقات ذلك العصر — لقد كان يهاجم المخنثين والمغفلين والمتظرفين .

فالفرق بين الأهجية والملهاة ، كما هو واضح ، بسيط منتهى البساطة ؛ فالأهجية قد تكون من اللطف بحيث لا يمكن إدراكها وهى مقنَّعة بقناعها الضاحك ، وذلك أن الهجاء يتحول ، دون أن نشعر ، إلى صورة أخرى من صوره التى تجمع بين كل من حلاوة البادرة وطلاوة النادرة . ثم نظل عند ما كنا بصدده ، من أننا لا نضحك فى الواقع من الأهجية التى من هــــذا النوع . بل نحن نضحك للسمات المضحكة الخالصة التى تقترن بها ، أو التى تتخذ منها غلافا لها . على أن أصفى أنواع الملهاة هو ما لا يشوبه عادة أى نوع من أنواع الهجاء فى أى ناحية منه . فهذه الملهاة الخالصة لا هم لها إلا أن تجتذب قوانا الضاحكة الكامنة فينا ، وقوانا الضاحكة فحسب . وحينما تنفصل الملهاه على هذا النحو عن المغزى

---

(١) ولد ويكرلى (١٦٤٠ — ١٧١٥) فى كليف وعاش قليلا فى فرنسا ثم قضى معظم حياته فى الأوساط الأرستقراطية الإنجليزية . وقد أصبح محبوب هذه الجماهير عند ما ظهرت مسرحية حب فى غابة Love in a Wood ثم ظهرت مسرحيته الثانية The Dancing Master ما أكدت نجاحه ومنزلته الأدبية . وكانت مسرحيته الثالثة The plain Dealer آخر أعماله وقد نسج فيها على منوال موليير فى ملهاة كاره البشر (د)

الأخلاق وحتى عن الأهجية التى تشوى الحمق والحماقات بسياطها ، بما يتخلل تلك الحماقات من رذائل ، فالواضح أنه ليس ثمة إلا القليل من الصحة فى الدعوى القديمة التى تقول : « إن الملهاة هى محاكاة للأخطاء الشائعة فى حياتنا ، تلك الأخطاء التى يبرزها الكاتب فى أشد ما يمكن من صور السخرية والاستهزاء ... [ولهذا] لم يكن ثمة من إنسان حى ، إلا بما للحق من قوة فى الطبيعة (كذا !) فلا يلبث هؤلاء الرجال يقومون بدورهم إلا ويريد هو أن يراهم يجرون حجر طاحون[1] » . فهذه ليست إلا حجة رجل من عشاق الشعر رأى من واجبه مجابهة هجمات رجل أخلاقى يكره الشعر . وإنه لجلى لنا اليوم أنه ليس ثمة أية أثارة من ذلك فى أنقى ألوان الملهاة . ونحن إذا نظرنا إلى الأنماط على أنها أنماط ، وإذا لم تجتذبنا سماتها الحسنة ، فلن يكون لنا أى أمل فى ازدراء سماتها الخبيثة . إن بـاردولف مضحك ، وبستول مضحك ، وسير مارتن مار أول Mar-All مضحك ، إلا أننا على التحقيق لا نرغب لحظة واحدة أن يكون أى من الثلاثة ممن يشدون طاحونا Pistrinum مع الخيل والبغال . لقد يمكن أن يصير الروح الهجائى أحيانا قوياً فى كاتب من كتاب الملاهى بالقدر الذى يجعله يعرض حماقات معينة عرضاً ساخراً ، إلا أن هذا شىء وهدفه الأساسى شىء آخر ، هذا الهدف الذى لا يعدو إضحاك الجمهور . إذ لا شأن للملهاة على الإطلاق ، كما لا شأن للمأساة ، بأن يكون هدفها المباشر هو نشر الفضيلة .

الناحية الاجتماعية للملهاة :

وإنا لنجد فى الوقت نفسه ، أن أنواعا معينة من الملاهى تحتوى على

---

(١) سـدنى — فى كتابه « اعتذار عن الشعر » Apologie for poetrie P 45

قدر كبير من الحث على الفضيلة بصورة من الصور ، ولكن بطريقة غير مباشرة . إن الفضيلة فى جوهرها تنشأ من التقاليد الاجتماعية ، والضحك ظاهرة اجتماعية فى غالب شأنه . ونحن لا نضحك ضحكا مفرطا حينما نكون وحدنا ، وإلا ، فإذا حدث هذا ، فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة التى شاركنا فى الضحك عليها شخصا آخر أو أشخاصاً آخرين . والإشارة المضحكة التى نقرأها على انفراد فى رواية من الروايات قد تسترعى انتباهنا ، إلا أننا لا نضحك عليها ؛ وقد تروقنا شخصية فكاهية ، إلا أنها لا تجعلنا نضحك ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تضحكنا إذا رأيناها فوق المسرح . إن الضحك فى جوهره ظاهرة اجتماعية كما قدمنا . وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية . على أن الضحك ، كما رأينا يتوجه فى معظم صوره ضد ما فى هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة . وهذا صحيح إلى درجة كبيرة ، حتى أن برجسون قد جهر بأن الخروج عما جرى عليه عرف المجتمع شىء لا بد منه لإثارة الضحك فى نفوس الضاحكين ؛ وهذا وإن يكن أقرب إلى تحميل مبحث خاص فوق ما يطيق ، إلا أننا يجب أن نسلم بأنه صحيح فى معظم الأحوال . والضحك ، على هذا ، يصبح هجوما من المجتمع فى مجموعه ، أو هجوما من قسم خاص من المجتمع ، على ما يعتبره شيئاً غير اجتماعى ، شيئاً شاذا ، يحتمل أن يؤدى إلى الضرر[1] . على أن هذا الضحك لن يتوجه ضـــد أى شىء يكون من البأس أو القوة بدرجة أكثر من المعتاد . إن ضحك الجماعة لا يتلاشى إلا عندما يكون دون معدل العقلية العامة ، أو معدل العرف المألوف . وكما تدل عظمة الشخصيات المسرحية فى المأساة على افتقار إلى الرحمة عند

---

(١) واضح أن هذا يقرب قرابة شديدة من الهجو . ويمكننا أن نحدد الفرق بينهما فنقول إنه بينما يكون الهجو شعوريا « مقصوداً » ، تكون هذه الحاسة القريبة الشبه ، المميزة للروح المضحك ، غير شعورية إلى حد كبير .

الجمهور فكذلك تمنع عظمة النمط فى الملهاة احتمال الضحك الذى يثيره هذا النمط ، اللهم إلا فى الحالات القليلة التى يكون فيها هذا النمط أريبا حلو النكتة ، وذلك عندما لا يكون هو موضوع الضحك ، بل عندما تكون نكتة هى مثيرة من الضحك . وعندما تختلف عقلية النمط أو عاداته عن المناسيب العادية للعرف الاجتماعى الذى يتمسك به الناس ، وعندما يشعر الناس بأن ذلك النمط ليس أعظم من المعدل . فعندئذ يثار الضحك ، ويكون فى الواقع العدل غير المعترف به من المجتمع . فالبخل عدو للنظام الاجتماعى ، لكنه بسبب ضعته يصبح أدنى من المعدل العادل ، وهو لهذا إذا أظهرناه نمطا يكون شخصية مضحكة . أما إذا أظهرناه شخصا عاديا فقد لا يثير أى شيء من الضحك . ونحن لم يدر فى خلدنا أن نضحك ، أو أن تتيح لنا فرصة الضحك على سيمون إير . ومثل هذا الأحمق المغتر بنفسه هو رجل عدو للنظام الاجتماعى ؛ والمجتمع يضحك ، ولا بد ، ضحكا لا ضابط له على الحركات البهلوانية التى يبديها شخص مثل بومبى دودل ، وعلى تأكيد الذات الذى يبديه السير مارتن مار — أول .

ويمكننا أن ننظر فى الملهاة من هـــذه الوجهة من وجهات النظر ، وبوصفها وسيلة من وسائل التعبير عن الضحك ، ولها هذه الصفات الاجتماعية الشديدة الجلاء ، نظرة منفعية محددة تمام التحديد . إلا أن هذه السمة الاجتماعية من سمات الضحك لم تتلاش فقط إلى حد كبير عند المجتمعات التى تطورت تطورا أكثر نضوجا من غيرها ، لكنها لا تكون موجودة وجودا شعوريا فى ذهن أى كاتب مسرحى معين فى اللحظة التى يكون فيها مكبا على خلق ملهاته . وذلك لأن الملهاة لا تنشأ لأى هدف يمكن أن يكون موجودا فيها ، لكنها تنشأ من ذاتها هى ، ولأجلها هى ؛ بل هى لا حاجة بها إلى أن تتضمن أى إثارة من نحوى الفضيلة العليا التى رأينا أنها شيء لا بد منه فى المأساة . وقد يمكن أن

يكون كتاب الملاهى الأنق من غيرهم أخلاقاً هم أولئك الذين يخطرون فى أذهاننا أقوى الذكريات ، وذلك بسبب حساسيتنا ، وشعورنا باللياقة الأخلاقية . إلا أن الضحك ينشأ مستقلاً عن أى اعتبارات خارجية . سواء كانت هذه الاعتبارات دينية أو أخلاقية أو غيرها . فالضحك هو الذى ننشده فى الملهاة ، وليس هدفها أو مغزاها ، سواء كان هذا المغزى خلقياً أو غير خلق .

مصادر الأشياء المضحكة :

إن منشأ الأشياء المضحكة موضوع كتبت عنه مباحث غير قليلة ، منها الجيد ومنها الردىء . وهذه المباحث تختلف فى جوهرها اختلافاً كبيراً . إلا أن كلا منها لا يخلو من أثارة من الصدق ، والراجح أن أياً منها لم يتناول بالتحليل جميع الأسباب التى تثير ضحكنا . لقد كان أرسطو يعتقد ، على ما يظهر ؛ أن مبعث الضحك هو الحط من مقام المضحوك منه ؛ فالناس فى الملهاة ، على ما يقول هو ، يصوّرون أردأ من صورهم الأصلية ، ومن ثمة يصبحون مادة للضحك [1] . ويلاحظ بن جونسون هو الآخر « أن ما يكون معوجّاً أو ساقطاً من كلام المؤلف أو معانيه ، أو من كلام الناس وأفعالهم ، يحرّك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة ، ويستثيرهم فى الغالب إلى الضحك ، ولقد اكتشف كانت ، ومن بعده سلسلة كاملة من النقاد والفلاسفة ، من شوپنهاور إلى هازلت ، أن سر الضحك يكمن فى عدم التناسب الذى يقوم

---

(١) إنه لا يبرز لنا هذا الرأى فى كتابه « الشعر » فقط بل يحدثنا عنه فى كتابه « الأخلاق إلى نيقوماخوس » ونظرية أفلاطون التى يصرح بها فى « فيلبوس Philebus » والتى تناولها من يومئذ نقاد أحدث عهداً ، ومؤداها أن مادة الضحك هى مادة خبيثة مؤذية فى أساسها ، هذه النظرية لابد أن ندخلها فى حسابنا هنا . وقد عبر عن هذا الرأى نفسه أيضاً كل من جونسون ، فى كتابه Discoveries وموليير وهوبز Hobbes .

بين حقيقتين ، أو بين فكرتين أو كلمتين ، أو بين مجموعتين من الأفكار .
يقول هازلت : « إن جوهر الشيء المضحك هو عدم التناسب ...
أو فقدان الصلة بين فكرة وأخرى ... أو اصطدام شعور بشعور
آخر . » وهذا ينتهى إلى نفس ما يراه سدنى من أن « الضحك يجىء فى
الغالب من الأشياء التى يكاد ينعدم فيها التناسب بالقياس إلى الطبيعة [١] » ،
ويتعمق برجسون إلى أبعد من هذا ، وإن أخذ بالرأى نفسه فى إلمامته
الفلسفية بالموضوع ، فيخرج بنظرية أخرى تقوم فى الواقع على كل من
ذينك الرأيين المشار إليهما ، أى أن يكون موضوع الضحك قائماً على
أساس من عدم التجانس مع المجتمع ، وأن يكون الضحك قائماً على أساس
من عدم احتفال الجماهير بما هو منطق ، وعلى تلقائية معينة فى الموقف ،
أو فى الكلام ، أو فى الخلق الذى يبدو مضحكا[٢] . وقد تتبع برجسون هذه
النظرية فى الخطوط الثلاثة : التكرار والانعكاس ، وتداخل السلسلتين ، فرأى
فى كل منها تنزيلا محققاً للكائن الحى إلى ما يشبه الجمود الآلى أو عدم المرونة .

إن ثمة كثيراً مما يمكن قوله فى محاسن نظرية هذا الفيلسوف الفرنسى
اللوذعى ؛ إلا أنها بالرغم من هذا ، تبدو غير شاملة ولا جامعة ...
أما الحق فيكمن فى انسجام أعلى . وقد يدخل معه تفسير أو تفسيران لأنواع
خاصة من البسط . فالحط من المقام ، وعدم التناسب ، والتلقائية قد تعنى
بالطبع كثيراً أو قليلا ، وقد تتضمن كثيراً أو قليلا ، بحسب ما نضعه من
التفسيرات لهذه الكلمات ؛ إلا أننا إذا وقفنا من تلك الكلمات عند قيمتها
المألوفة ، فإن النظريات التى تعطيها هذه الكلمات عنواناتها ، حتى إذا
تناولناها مجتمعة غير منفصلة ، تكاد تكون قمينة ألا تفسر جميع مظاهر

---

(١) ص ٦٦ من نفس مصدر هامش الصفحة السابقة .

(٢) تنشأ الأشياء المضحكة عند برجسون دائماً من : شىء آلى يغشى الشيء الحى .

الشيء المضحك . فثمة مثلا ذلك الضحك الذى ينشأ فى بعض الأحيان من موقف متناه فى الجد والمهابة ، لا بسبب حادثة ما ، أو كلمة من الكلمات ، أو شخص من الأشخاص الذين قد يبدو عليهم التناقض وعدم الملاءمة ، ولكن بسبب مزاج من الأمزجة التى تعمل فى دخيلتنا . وليس ثمة فيما أعتقد أناس كثيرون ممن لا يملكون أن تنفرج شفاههم عن ابتسامة ، بل ربما انفجروا ضاحكين حينما يكونون فى ظرف من أمثال تلك الظروف التى تجعلهم يستشعرون مشاعر الجد ، بل مشاعر الحزن . وقد يكون السبب فى ذلك وجود شيء شاذ أو غير متلائم ، يدركه الإنسان فى غير وعى ، بارز إما بين مزاجه العادى وبين تلك المهابة غير المألوفة ، أو بين تلك المهابة وبين بعض الأفكار غير المعترف بها ، أو التذكارات التى تعرض فى الوعى بصورة مبهمة فتثير الضحك . إلا أنه ربما كان أرجح من هذا أن يجيء البسط مباشرة من الظرف المقدس أو المهيب نفسه ، وأن الابتسام أو الضحك هما محاولة غير شعورية من أنفسنا غـــير كاملة الوعى ، فقط ، لكى تهرب من ربقة الشيء المهيب أو الشيء المقدس . وهذا البسط - أعنى الضحك — على الأشياء المقدسة أو فى الظروف المهيبة هو بسط تلقائى — أى يحدث من تلقاء نفسه ؛ فهو يحدث على ما يظهر بغير دافع من تلك الدوافع التى تثير الضحك والتى أشرنا إليها آنفا ، وهذا الضحك التلقائى يجب بطبيعة الحال أن يُميَّز بينه وبين الضحك الذى يستثار كنتيجة ثانوية له . والتباين بين الضحك التلقائى وبين هيبة الظرف قد يجعل بعض الناس ، بسبب شعورهم بما هناك من عدم الملاءمة ، ينفجرون فى ضحك من نوع الضحك الذى يمكن تفسيره تفسيراً جلياً فى ضوء نظرية هازلت . والمصدر الأساسى للضحك التلقائى قد يبدو أنه رغبة فى التحرر من قيود المجتمع ، ومن ثمة فهو يختلف اختلافا كلياً من الضحك

ألاجتماعي الذي تناوله برجسون بالتحليل ... وإنا لنتساءل عن ذلك الذي يجعلنا نتضاحك إذا ما ذكر شيء فاحش . لقد يمكن أن يكون ثمة بالطبع سبب مضاعف للبسط الذي تسببه قصة من النوع الذي يروى « فى صالات التدخين » ، أو ملهاة من ملاهي فترة عودة الملكية ، لقد يمكن أن يكون ثمة طرافة فى طريقة الكلام ، أو ربما كان ثمة عدم ملاءمة من كلام لا يصح أن يقال ، إلا أننا قد نستمع إلى قصة ، أو حوار ، ليس فيهما طرافة أو عدم ملاءمة بالضرورة ، ومع ذلك فهما قد يثيران الضحك والبسط . ونحن لا نجد هنا شيئاً من التلقائية ، وواجبنا إذن أن نبحث عن أسباب أخرى لهذا الضحك إذا أردنا أن نفسره التفسير الصحيح . وقد ذهب صلى Sully إلى أن أسباب هذا الضحك ترجع إلى كسر فى القانون أو فى النظام ، ثم إلى فقدان الكرامة والاعتبار ، ولكن هذه الأسباب لا يمكن أن تكون التعليل الشافى لهذا اللون من الضحك . ولعل السبب الصحيح يرجع إلى روح التحرر الذى يشتمل عليه الضحك نفسه . إنه تحرر الرجل الطبيعي من قيود التقاليد التى اصطلح عليها المجتمع . وبنفس هذه الطريقة يمكننا أن نفسر الضحك الذى كان يثيره فى العصور الوسطى ظهور شخصية الشيطان فى الروايات الدينية ، وهى شخصية لم تكن تحمل من عدم الملاءمة إلا النزر اليسير ، ثم هى لم تكن تحمل من التلقائية شيئاً مطلقاً ، لقد كان ضحك التحرر ، كما كانت ملهاة وليمة المغفلين The Feast of Fools مهرجانا كاملا من البسط ، احتفاء بالتحرر من ربقة الكنيسة الشديدة التعنت .

عدم الملاءمة :

فالحط من المقام وعدم الملاءمة — أو عدم المناسبة — والتلقائية ، وروح التحرر هى كلها من أسباب الضحك ، إلا أنها ليست كل أسبابه قطعاً . على أنه لا جدال فى أن أعظمها جميعاً هو عدم الملاءمة . فعـــدم ملاءمة

جوف وهو مستخف فى شخصية أمفتريون ، ومركيورى وهو مستخف فى شخصية خادم ، هى التى تكسب ملهاة دريدن أهم عناصر الضحك فيها ؛ والتناقض بين الفكرة والغرض هو علة الضحك فى ملهاة الثقيل L'Etourdi . وعدم الملاءمة بين فكرتين هو الذى يبرز لنا السمتين التوأمين سمة النباهة وخفة الروح ، وسمة الفكاهة .

ولقد ذكرنا فى فصل آخر أن مجرد الانحراف لا يضحك إلا إذا عورض أو بوين بشىء ما من الأشياء العادية المألوفة . ولا يمكن أن تكون ملهاة من الملاهى ملهاة حقيقية إلا إذا ظهر فيها جنباً إلى جنب ، مع الموقف المضحك أو الكلمات أو الأخلاق ، شىء ما ، يكون قريباً من المألوف . والملهاة المليئة بالأنماط الشاذة تخفق إلى حد كبير فى إثارة البسط . وهذا يفسر لنا ما نلمسه بالفعل فى الصفوة من ملاهينا كلها من وجود زوج أو زوجين من الشخصيات كمحور رئيسى لشخصيات المسرحية كلها ، تلك الشخصيات التى بالرغم من أنها لا تتفق اتفاقاً تاما فى عزلتها الفردية ، لا تبدو شاذة أو غير معقولة ، ومن حولها هيئة من مجرد أفراد شواذ (ملاحيس ؟) — شخصيات ممن يكتسبون ألوانهم من التباين القائم بينهم وبين الشخصيات الرئيسية فنى ملهاة الليلة الثانية عشرة يكون الدوق وسباستيان وفيولا وأوليفيا وسط الصورة ، أما سير توبى بلش وسير آندرو أجيوشيك فشخصيتان مضحكتان لأننا نراهما فى ضوء الشخصيات السالفة . وفى ملهاة حلم منتصف ليلة صيف يتكون وسط الصورة من ثيذيوس وهيبوليتا ؛ أما أصحاب الحرف فيبدون سخفاء وغير معقولين إذا قارنا بينهم وبين ثيذيوس وهيبوليتا ؛ ومن الملاحظ بهذا الصدد أننا نجد فى كل ملهاة تقريبا من ملاهى الفترة الأقدم عمـــداً سلسلتين من الأسماء المعطاة للشخصيات المسرحية مختلفتين اختلافا شديداً ، ففى الملاهى المذكورة آنفا أعطيت الشخصيات

جو تشيك وبلش وسنتوت وبُطُم وستار ڤلنج (١) أسماء فكاهية ؛ أما ڤيولا وأوليڤيا وثيديوس وما إليها فقد أعطيت أسماء عادية من أسماء البشر . وفى ملهاة The Way of The World نجد أسماء ميرابل وملاّ مانت فضلا عن وتوُود و پتيولانت وويتور ل وفويبل ومنسنج ؛ وفى ملهاة The provoked Husband نجد ماتلى وليدى جريس ومن حولها سير فرانسس رونجهـد وكونت باست وجون مودى ومسز مَدْرلى ومسز ترَستى . والظاهر أن الكتاب لم يروا أن يأخذوا ببدعة هذه الأسماء الفكاهية فى العصر الحديث ، إلا أن التقسيم نفسه يبدو واضحا فى ملاهيهم ، مثال ذلك ما ورد فى ملهاة The Far - off Hills لصاحبها لينوكس روبلسون نجد أن الحالة الطبيعية لابن الأخ الصغير وعمته النّصَف تعارض الانحراف والشذوذ فى جميع شخصيات الملهاة الأخرى تقريبا .

إن محاولة إقامة مقارنة بين مجموعتين من الشخصيات هى من جوهر الصراع المضحك ؛ إنها سمة من سمات المسرحية الحديثة ، كما كانت سمة من سمات المسرحية فى رومة القديمة . ونحن نجد فى ملهاة يونوخوس للكاتب تيرانس شخصيات خريميس وفيدريا وآنتيفو وخيريا ، تعارضها شخصيات جناثو وثراسو وپارمينو . وفى ملهاة Heauton Timorumenos شخصيتا كليتيفو وكالينيا تعارضهما شخصيات خريميس ومنديموس ودرومو وسوستراتا . وهكذا نجد فى ملاهى العصر الحديث الشخصيات ذات الذكاء المتوسط موضوعة بحيث تقترب اقترابا وثيقا بمن يعادلها من الآباء القدامى والخدم المخادعين وجنود العصور الوسطى المتبجحين فى العصر القديم .

ثم يجب أن نلاحظ ، فضلا عما أحصيناه من أسباب البسط ، أن الضحك يمكن أن ينشأ بصورة شعورية وبصورة غير شعورية ، وأنه يمكن أن يتخذ صوراً وأشكالا متنوعة وفقا لامتزاجه بمادة خالية من

(١) معانى هذه الأسماء بالترتيب : الحى (اللاريا) وأبو زلومة والعجل والردف والميت جوعا .

الفكاهة ؛ ومن ثمة فالقدرة على التندر كما لاحظنا من قبل ، شيء شعورى خالص، والشخص الذكى الظريف النادرة رجل يؤهل نفسه لإثارة الضحك؛ إنه يتلاعب بالكلام ، وهو سريع البديهة ، ومن سرعة بديهته هذه نراه يرتب العبارات والأفكار بصورة تجعل الناس يضجون بالضحك لما يقول . أما الشخص السخيف فعلى العكس من هذا ... إنه شخص لا يدرك على الإطلاق ما يقول ؛ ونحن نضحك على الثقيل . L'étourdi فى الملهاة المسماة بهذا الإسم ، لكنه هو نفسه برىء كل البراءة من السبب الذى يثير بسطنا . وهذا الفرق بين الذكاء وبين السخف هو بطبيعة الحال فرق هام ، لأنه يفصل فصلا تاما بين روح ملهاة الليلة الثانية عشرة وبين روح ملهاة The Way of the World ؛ فكلتا الروايتين فى كل ما تنطويان عليه من مقاصد وأهداف تتبعان نمطين من الإنشاء الأدبى ، منفصلين ، ولا يكاد يربط بينهما رابط . وملهاة الليلة الثانية عشرة تقترب من نواح كثيرة من بعض أنواع من المأساة القديمة أكثر مما تقترب من ملهاة فترة عودة الملكية الأحدث عهدا .

الفكاهة :

ولا بد من التمييز أيضا بين القدرة على التندر أو السخف ، وبين ما يعرف عادة باسم الفكاهة . لقد كان لهذه الكلمة « humour » فى الواقع تاريخ شديد التنوع منذ اشتقاقها من الكلمة القريبة منها : humid بمعنى رطب[1]،

---

(١) من معانى humour أخلاط الانسان والحيوان ولا سيما فى حال المرض .
وكانوا يظنون قديماً أن لهذا أثره فى العقل لصلة الجسم به — وتكلف إقامة الصلة بين humid و humou بالرغم من هذا التعليل واضح وسخيف .
لقد كانوا يجعلون هذه الأخلاط أربعا .
الدم — ومن زادت فيه كمية الدم عن المعتاد كان شخصاً ذا مزاج حاد Sanguine وإن كان مرحا ميالا إلى العشق الشديد .
=

بمعناها الذى استعمله بن چونسون فى القرن السابع عشر ، إلى أن أخذت معناها الحديث غير المحدود فى العصر الحاضر . والفكاهة ليست كالشىء الهزلى المضحك نفسه . فالفكاهة فى بعض صورها لا تزيد على أن تجعلنا نبتسم ؛ ونحن نستطيع بالفعل ، بأمثلة مادية ، أن نفصل بينها وبين كل من التندر ومن السخف ، إلا أننا لا نستطيع مع هذا أن نضع النقط على الحروف فى النواحى التى تختلف فيها عن الذكاء وعن السخف .
ويقرر هازلت أن « الفكاهة هى وصف الشىء المضحك كما هو فى نفسه ، أما التندر فتَعَرُّضه ، وذلك بمقارنته بشىء آخر ، أو بتوضيح التباين بينه وبين ذلك الشىء . وهذا صحيح لا شك فيه من جهة الابداع المضحك ؛ إلا أنه لا يفسر لماذا يقال إن هذه العبارة أو هذا الشىء شىء فكه ، بينما يقال إن هذا شىء فيه تندر حلو ؛ ثم هو لا يبين لنا ماذا يكون الفرق بين الفكه أو المضحك ، ويُبعد برجسون فيكتشف أن الفكاهة هى عكس السخرية . فنحن فى السخرية نتظاهر بالإيمان بما لا نؤمن به . أما فى الفكاهة فنتظاهر بعدم الإيمان بما نؤمن به حقيقة . وهذا يقترب بنا اقترابا شديدا من التعريف الصحيح . إلا أن هذه النظرية مع ذلك لا تحظى بموافقة كثيرين. ونحن فى وسعنا أن نفسر على ضوئها بعض صور الفكاهة ، بل عددا كبيراً منها ؛ إلا أنها تتركنا أمام عدد ليس بالقليل ، لا نكاد نحير أمامه جوابا . أما أحسن تحليل وأعمقه لهذا الموضوع فهو بلا شك ذلك الذى قال به سَلِى فى كتابه : بحث فى الضحك Essay on Laughter : ولننقل نص ما قال بحرفه :

= البلغم phlegm — ومن زاد فيه هذا العنصر أورثه ذلك الهم والكآبة والجبن الخمول .

الصفراء yellow bile ومن زادت فيه كان سريع الغضب شديد العناد قليل الصبر .

السوداء melancholy or black bile — وصاحبها يكون منطوياً شديد التفكير ،متردداً ، إلى الاحجام أقرب منه إلى الاقدام (د . خ) .

« إن أوجه التباين هـــذه [بين الضحك العادى والضحك الذى ينشأ من الفكاهة] تشير بوضوح تام إلى بعض الخصائص الأكيدة لحالات الفكاهة المختلفة ... إن فى نظرة هادئة للأشياء التى تكون مليئة بالدعابة والتأمل فى وقت واحد . . . وإن فى أسلوب الترحيب بالحفلات المسلية التى تلوح فى اعتدالها أن تكون انغماساً فى الهـــذر وتكفيراً عما فى مثل هذا الانغماس من خشونة ... وإن فى حركة خارجية واسعة من حركات الروح ، يقابلها ويُعوِّقها تيار مضاد لشىء يشبه التفكير العميق الرقيق . إن فى هذا وذاك ما يوحى بأن يكون بعض الخصائص الغالبة التى تتسم بها الفكاهة فى حالاتها المختلفة » .

ويقول صَلِى إنه لا خفاء فى أن الفكاهة عاطفة خفيفة ، إلا أنها تتسم فى نفس الوقت بسمات ذهنية لا تخفى على أحد .

فسمات التحفظ هذه ، وسمات التأمل والرأفة والشفقة ، هى على التحقيق علامات مميزة للمزاج الفكه . وتصوير الشىء المضحك يمكن أن يكون قاسياً وخشناً ، كما هى الحالة فى ملاهى شادول ، والمُلْحَة ، أو النادرة ، يمكن أن تكون قارصة مليئة بالسخرية ، كما هى الحال فى ملاهى كونجريف ؛ أما الفكاهة فهى على الدوام ناعمة . ومهذبة بوجه عام . إنها تتسم على التحقيق بسمات ذهنية من جهة أنها لا تُظهر إلا نظرة كبيرة شاملة عن هذا العالم ، ولأن أعظم الذين يكتبونها كانوا كلهم تقريباً رجالا من ذوى الذهنية الجبارة ، إلا أنهم كانوا كلهم تقريباً رجالا من ذوى المشاعر الرقيقة . وإذا كانت بلادة الحس من ضرورات الضحك الخالص فإن رقة الإحساس من ضرورات الفكاهة . وسوف نرى أن الفكاهة تتصل فى كثير من الأحيان بمرض السوداء أو اكتئاب النفس فى إحدى صوره الغريبة ، ونحن لا نقصد هذه الكآبة العاتية . . . إنما نقصد الكآبة التى تنشأ من الأفكار الحزينة

القائمة ، ومن التأمل فى عادات البشر وطبائعهم . فلو أن كونجريف قد كتب عن دون كيشوت لأمكن أن يجعل من المارس دى لا مانشا شخصية أكبر من الشخصيتين اللتين من ابتكاره هو ، وإن يكن قميناً أن يصوره بنفس المقياس الذى صورهما بمقتضاه . ولأمكن ألا يكون فى تصويره له أدنى أثر مما كانت تتسم به كتابات رجال الأدب من أهل العصور الوسطى تلك الكتابات التى كانوا يخرجون فيها على الأصول والقواعد المتعارفة . أما سرفانتس Cervantes فقد فعل غير هذا ، لقد ضحك . لكن ضحكه ... كان ضحكا مُوَشَّى ، ومُطَرَّى ، بما كان هؤلاء الكتاب يتسمون به فى كتاباتهم ، بل كان مُطَرَّى بلون خاص من ألوان الاكتئاب النفسى .
إن نظرية برجسون لعلى قدر كبير من الصحة — فيما تذهب إليه من أن الشخص الفكه يلذه أن يتخذ مادة للسخرية مما يعتقد أنه يقع من نفوس الناس أعظم مواقع التقديس ، أو مما يشعر نحوه بعاطفة مستترة . والشخص السخيف ينفث جميع حماقاته فى هذه الدنيا دون أن يعى ؛ والرجل السريع البادرة ، اللطيف الملاحة ، يسخر من كل شىء ، ويتندر على كل شىء يرى فيه اختلافاً بينه وبين نفسه . أما الشخص الفكه فهو شخص شاذ منحرف يرى سخرية انحرافه . ونحن نرى هذه الحقيقة فى وضوح شديد فى القصص الفكهة التى يكتب أدباء بعض القوميات أمثال الاسكتلنديين والأيرلنديين . فالكاتب الأسكتلندى والكاتب الإيرلندى يلذهما أن يكتبا قصصا يعرضان فيها بنفسيهما أو ببلادهما ، وذلك لا لأنهما يمقتان هذه البلاد ، ولكن لأنهما يحبانها حتى ولو كان معنى من معانى الفكاهة يبرز لمواطنيهم انحرافاتهم الوطنية .
والفكاهة لهذا السبب هى اتحاد بين الضحك اللاشعورى والضحك الشعورى ، والتندر Wit هو ضحك الإنسان العادى ، أو ضحك الرجل الذكى من غيره من الشواذ ، فى حين أن الفكاهة هى الضحك الصادر من الشخص الشاذ موجها ضد نفسه هو .

ومن هذا الاستعراض الوجيز لبعض النظريات الرئيسية التى تعالج ما يضحك ، نجد : أولا ، أن ثمة ثلاثة أسباب أصلية لكون الشىء مضحكا ، وهى الحط من المقام ، وعدم الملاءمة (أو عدم التناسب) ، والتلقائية . ثم نجد بجانب هذه عدداً من الأسباب المساعدة ، كروح التحرر مثلا . ثانياً ، أن الأشخاص الذين يثيرون الضحك الهزلى العادى هم أشخاص لا يدركون لماذا هم مضحكون . ثالثاً ، أن ثمة نوعين من مثيرات الضحك : التندر ثم الفكاهة ، ويتميزان من غيرهما بكونهما شعوريين . ثم تمتاز الفكاهة بكونها مشاركة بالعواطف بين الناس . ويكون تصوير هذه الأنواع المختلفة من عوامل الإضحاك فى عالم المسرح بوسائل خمس رئيسية :

١ — بواسطة السجايا المادية للشخصيات المسرحية .

٢ — بواسطة عقليات هذه الشخصيات المسرحية .

٣ — بواسطة الموقف .

٤ — بواسطة السلوك .

٥ — وبواسطة الكلام .

ولا بأس من أن نختم هذا الفصل بعرض سريع لبعض الأمثلة المادية .

الضحك الناشىء من المظاهر المادية :

ليس يخفى أن الضحك الذى مصـــدره المظاهر المادية (الجسمانية) للشخصيات المسرحية وحدها هو أحط ألوان الضحك الممكنة . فالممثل الهزلى بصالات الطرب ، والمهرج فى السيرك ، يعرفان كيف يثيران الضحك الخشن بهذه الوسيلة ، أما أية ملهاة عظيمة فأرفع من أن تعتمد على شىء ذى بال من ذلك . وطريقة الحط من المقام تتيح الفرصة للعاهات البدنية ذات النمط المضحك ، فأنف باردولف عضو شائه قصد به إثارة الضحك فى ملهاة

« زوجات وندرسور المرحات » ، وهو يحقق ذلك إلى حد ما . على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك مصدر لا يلجأ إليه الكتاب إلا فى ندرة شديدة ، ليس بسبب ما يدركه أكثرنا سذاجة مما فيه من سماء الضمة ، بل بدافع الرأفة التى تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية . فنحن لا يسعنا أن نضحك من منظر رجل أعمى ، أو من رجل أعرج يتوكأ على عكاز ، إلا إذا كان رجلا طاعنا فى السن مثلا ، وكان مصاباً بالنقرس ، وكان فى حال من الغيظ جملته يخجل فوق خشبة المسرح ، على أن البسط هنا ليس مصدره مجرد هذه العلة — علة العرج — بل مصدره إدراكنا أن الرجل قد تحول لبرهة قصيرة مجرد مخلوق لا يسيطر على أعضاء جسمه هو ، ثم تحققنا من أن « العاهة » قد نشأت من أن صاحبها قد حَمَّل نفســـه أكثر من طاقتها من وسائل الترف . وثمة عاهة ، من نمط آخر نستطيع أن نقول إنها تظهر فى هذه الملابس المضحكة المكلفة التى كان يلبسها مالقوليو أو المخنثون المتفرنسون من شباب الإنجليز فى فترة عودة الملكية ؛ فهذا كله ، بالإضافة إلى أنف باردوالف ، يمكن أن ينتهى بنا إلى ما يشبه القاعدة العـامة بالقياس إلى هذا النمط من أنمـاط الأشياء المضحكة ، وذلك أننا لا نضحك على مجرد هذه التشوهات البدنية بقدر ما نضحك على ما نتصوره بأذهاننا من العيوب التى نراها نتيجة لأعمالهم العقلية أو نتيجة لعاداتهم البلهاء . فأنف باردولف منشؤه ميله إلى الشراب ، مثل قدم السيد العجوز المصابة بالنقرس ، والطبيعة لم تكن هى التى أضفت على مالقوليو هـــذه البزة المضحكة ، بل هو الذى أضفاها على نفسه .

أما طريقة الحط من المقام هى الأخرى فما يلجأ إليه الكتاب لتصوير شخصيات معينة ، أو مواقف معينة من نمط كهذا الذى نلاحظه فى ملهاه القس الأسبانى The Spanish Fryar ، حيث نرى المرابى الضئيل الحقود المعجب بنفسه يُضرب وتُساء معاملته ؛ إنه يقاسى من فقدان

كرامته ، ومن ثمة فنحن نضحك من هذا الحط من مقامه ، وبالأحرى من (تهزيئه !) . ومن هـــذا القبيل الحط من مقام المتمردة (فى ملهاة شيكسبير) أو المروَّض يروَّض The Tamer Tamed (فى ملهاة فلتشر) ، على أنه ليس كله حطا من المقام من وجهة مادية ، لكن جزءاً منه يرجع إلى الموقف .

وعدم الملاءمة الطبيعية هى أيضاً مصدر خصب للبسط الخشن بمقدار كبير ؛ فالضحك أو الابتسامة التى يمكن أن تنشأ من منظر امرأة بالغة الطول إلى جانب زوجها الضئيل الجسم يرجع إلى هذا التباين . ومنظر تيتانيا الهشة الأثيرية وهى واقفة إلى جانب بطم الذى له أذنا حمار ، هو منظر يثير الضحك بمقدار ما يثيره المنظر السابق ، ولنفس السبب . ومن أجل هذا ما نراه بكثرة اليوم فى صالات الطرب من ظهور الممثلين الهزليين أزواجاً أزواجاً فيها ، بحيث يكون أحد الأثنين طويلا بالغ الطول والآخر قميئاً قصيراً قصراً غير عادى . ومن قبيل هذا فولستاف الذى يبدو متمطياً بجسمه الضخم . ومن ورائه تابعه الضئيل الجسم ، وهذا تباين يثير ضحكنا بسبب عدم التناسب أو عدم الملاءمة الموجودة فى كلا الرجلين .

ونستطيع أن نمثل للتلقائية المادية من ملهاة السير مارتن مار - أول Sir Martin Mar-All ، حيث نرى فيها السير جون سوالد وكذلك مودى ، موضوعين فوق قمة عدد كبير من الكراسى الواطئة وقد وضع أحدها فوق الآخر . وهؤلاء الذين كانت لهم الكلمة العليا فى إحكام عقدة الرواية يجدون أنفسهم فجأة وهم لا يزيدون على مجرد آلات . . . شخصيات عاجزة عن الحركة إلا إذا جاءت شخصيات أخرى لتمد إليهم يد المساعدة . والموقف فى ذاته موقف مضحك ، إلا أن معظم الضحك ينشأ من الوضع الجسمانى لهاتين الشخصيتين . وأشبه بهذا فى طبيعته عجز كاتارينا فى ملهاة

ترويض المتمردة لشيكسبير فقد هبط بها زوجها من كائن مفكر مستقل ، يستطيع أن يعمل ما يشاء ، إلى مجرد آلة تلقائية (أوتوماتيكية !) .

ونحن بإلقاء هذه النظرة على تلك الأمثلة المتناثرة للضحك الناشيء عن أسباب مادية ، يتبين لنا أننا لا نستطيع على الدوام أن نوضح على وجه الدقة المصدر الحقيقي لضحكنا أو بالأحرى ، أن ذلك الضحك يمكن أن ينشأ من عدد متنوع من الأسباب تعمل كلها في وقت واحد . ومن ثمة فقد يتضافر المظهر المادي والخلق والموقف والكلام جميعا على التأثير فينا ، كما تتحد التلقائية وروح الحط من المقام . وهذا صحيح كل الصحة فيما يتعلق بالسجايا المادية وبالخلق .

الضحك الناشيء من السجايا الخلقية :

يمكننا أن نجد في السجايا الخلقية سجية من أخصب الوسائل وأسبابها لإثارة الضحك الميسرة للكاتب المسرحي . وبالرغم من أن الملهاة لا تعالج الشخصيات العظيمة أو الأفراد الممتازين ، كما هو الشأن في المأساة ، إلا أن الأنماط الأخلاقية تكون أساسها . وبروز الناحية الأخلاقية هو الذي يميز إلى حد كبير بين الملهاة الصحيحة والمهزلة .

والنقص العقلي ، كما لا يخفى ، من أيسر الموضوعات وأكثرها ملاءمة لكاتب الملهاة . وقد يكون هـذا النقص ، وقد لا يكون ، رذيلة من الرذائل ، إلا أنه هنا ينبغي أن يكون حماقة من الحماقات . فهذا الزهو الأحمق الذي يتسم به سير مارتن مار — أول أو مالقوليو ؛ وهذه الغباوة التي تشبه غباوة الخنازير والتي يتسم بها دوجبري وفرجس ، وتلك الخيلاء التي تضيق بالناس ويضيق بها الناس ، والتي يتسم بها بقيولنت ، كل أولئك يتيح الفرصة لكاتب الملهاة لاغتراف ما يشاء من مثيرات الضحك ، وقد عزا برجسون جميع هذه المثيرات إلى نظريته في التلقائية ، مؤكداً

أن ضحكنا لا يأتى من شعورنا بأن هناك نقصاً عقلياً ولكن من ناحية ما نفهمه من أن الشخص بالذات هو ، كما يبدو لنا ، لعبة فى يد تقصه هذا ، من ناحية أن جميع هذه الشخصيات المذكورة آنفا ليست أناسا من الناس ، بل مجرد آلات فى قبضة ، أمزجتهم ، ونحن بالطبع لا يهمنا على الإطلاق أى اسم نطلقه على ذلك ، إلا أن الحق يتركز فى الراجح بين النظرتين ؛ فممكن أن يكون ضحكنا ناشئا عن مصدر مضاعف ، وأن تكون التلقائية والنقص العقلى حاضرين كليهما فى أذهاننا فى غير وعى منا فى فورة ضحكنا . وقد أورد صَلِى رأيا حسنا فى صدد هذا الضحك الناشىء من منظر هذا النقص العقلى ، حيث نفى أن يكون ضحكنا ذاك بأى صورة من الصور ضحكا أخلاقيا . إن ضحكنا لا يقتصر بأى صورة من الصور على الرذائل ، إنما هو موجَّه نحو الانحرافات وألوان الشذوذ ، نحو الغلو من أى نوع ؛ ومن ثمة فنحن نضحك من صميمنا على الفضائل المبالغ فيها بمثل ما نضحك على الانحرافات سواء بسواء .

وعدم التناسب الذهنى أو عدم الملاءمة الذهنية ، هى مصدر رئيسى آخر من مصادر البسط ، سواء كانت فى عقل شخصية واحدة (الصراع الداخلى) أو بين شخصيتين (الصراع الخارجى) .

ولقد صور لنا شيكسبير منظراً فذاً لعدم الملاءمة الداخلية حينما قدَّم لنا سير هرج إيفانز ، وقد نضَاعته ملابسه ، وأخذ يستعد لمبارزة الدكتور كايوس . ونحن نعلم أن إيفانز مدرس مسالم هادىء الطبع ، ومنظره هنا ، يتردد بين هدوء طبعه وإقدامه نحو عدو صوره له خياله حتى ليجثو فوق ركبتيه من شدة الهلع ، منظر مضحك حقا . والأكثر من هذا شيوعا ، على ما رأينا ، تصوير عدم الملاءمة ، لا بوصفها صراعا داخليا ، ولكن بوصفها تباينا بين شخصين شاذين (منحرفين) والشخصيات المضحكة فى ملاهى السلوك تدخل المسرح أزواجاً أزواجاً عادة ، فنرى بقيولانت يواجه

وِتْسوود ، وسير مارتن مار — أول يواجه سيرچون سنوَّلو . وعلى هذا النحو نجد عند شيكسپير أوتوليكوس يواجه المهرج (The Clown)؛ وستيفانو يواجه ترتكيولو ؛ وطَطْش سْتُون يواجـــه چاكْس . ومن الواضح أننا فلس هنا سيئا جد مختلط لضحكنا ، فالشخصيات تشترك بشيء ما فى ذاتها ، شديد الصلة بها ، يكادُ يقوم بدور مساو لما يقوم به الكلام والموقف .

والتلقائية الذهنية قد تختلف بصورة من الصور عن النقص الذهنى . وغرور السير لمارتن مار — أول هو نقص ذهنى حقيق ، إلا أن مجرد تكراره لعبارات معينة . وأشهرها : « بالاختصار » ليس نقصا بالضبط ، بل هو مجرد نوع من صيحة آلية . وقول الخادمة فى رواية التلال البعيدة The Far-off Hills (لصاحبها لِنّكْس روبنسون) « إن أسنانى تقرمش[١] » ، مثل آخر لذلك . وقد لا يمكن بالطبع إيجاد فاصل دقيق بين الاثنين . إلا أنه لا يخفى أن ثمة فرقا بسيطا بين اضطراب الكلمات ، كهذا الذى نجده فى مسز مالا پروب ، بسبب النقص العقلى الحقيق ، وبين هذا التكرار التلقائى للعبارات العادية ، إذا كانت لا معنى لها فى الغالب .

الضحك الناشىء من الموقف :

على أن الموقف ، بوصفه هو الأســاس الذى تقوم عليه عقدة أى ملهاة ، ربما أتاح للكاتب المسرحى الفرصة الكاملة بتمامها لإبراز المضحكات فى روايته . فالشخصية التى تعتمد فى إضحاكنا على الشكل الجسمانى أو النقص الذهنى لا تظهر أمامنا منفردة بل وسط بعض الأشخاص الآخرين ، فى موقف هو نفسه ذو سجايا مسلية . ويجب أن نتذكر ، على العكس من هذا ، أن ملهاة المواقف التى لا تعنى إلا بالموقف فقط لا تؤدى

---

(١) (من شدة النيظ) .

إلى شىء إلا إلى المهزلة ، وأنه وإن كان جمهور النظارة يتطلع إلى الموقف أكثر مما يتطلع إلى السجايا أو الكلام ، فإن الموقف لا يتيح إلا فرصة فحسب لإبراز نوع من الضحك جد محدود .

والمواقف التى تكون وسيلتها الحط من المقام لا عدد لها . وقد أسلفنا ضرب أمثلة لهذه المواقف فيما مر بنا ، ومما يثير ضحكنا دائماً أن نشاهد أناساً تعبر بهم ظروف يجردون فيها من كرامتهم ، أو أناسا فى موقف من مواقف الجد لا يلبثون أن تُدَسّ أنوفهم فى الرغام . ومما يسلينا أن نشهد فولستاف فى تلك المواقف التى يجد فيها نفسه فى حضرة « الزوجات المرحات » وأن نرى مالفوليو هذا القليل الحياء وقد جُرّد من كرامته ، ثم حبس فى زنزانة للمجانين . وفى وسعنا أن نستعرض جميع المسرحيات الإنجليزية المضحكة لنرى أن نسبة قليلة منها هى التى أعرض كتابها عن الالتجاء فيها إلى هذا الابتكار .

ولا يقل الموقف الذى يقوم على الظروف غير الملائمة شيوعا عن الموقف السابق (أى الذى وسيلته الحط من المقام) . فعندما يواجه ثيذيوس بلعبة پيرام وتسبه[1] يكون الموقف غير ملائم . وثمة لون معين من عدم الملاءمة فى الفصل الثانى من رواية The way of the World وذلك عند ما نكتشف ميرابل منصرفا مع مسز فينول ، وفينول (الزوج) مع مسز مارُود ، وكلاهما يفعل ذلك بقصد زجر زوجتيهما . وواضح أن عدم التناسب أو الملاءمة هذه قد تنشأ من الحوادث نفسها ، أو من الصراع بين الأخلاق (السجايا) والحوادث ، أو من التباين بين شخصين ، قد يكونان كلاهما شاذين ، أو يكون أحدهما شاذاً والآخر عاديا ، أو يكونان كلاهما عاديين . والمثال الذى قدمناه من رواية The way of the world يمكن ضربه للنوع الأخير (حينما يكون كلا الشخصين عاديين) . وعدم

(١) تجد أسطورتهما فى كتابنا (أساطير الحب والجمال عند الإغريق) « د. خ » .

الملاءمة الناشئة من كون أحد الشخصين شاذاً والآخر عاديا جلية واضحة فى المشهد المشهور الذى يقوم فيه السير مارتن مار ـ أول بعزف موسيقاه تحت نافذة معشوقته ؛ وفى ملهاة زوجات وندسور المرحات مشهد مشابه لهذا ، نرى فيه شخصيتين شاذتين تتصارعان فى ميدان المبارزة . وواضح أشد الوضوح أن أوجه التباين التى يمكن أن يبدو فيها أىٌّ من هذه المواقف لا تقع تحت حصر .

والموقف الذى تنطبق عليه نظرية برجسون فى التلقائية يكاد يعتمد على الحوادث اعتماداً كليا . فالشخصيات تقع فى قبضة الآلة المحركة ؛ وهى من ثمة أعجز من أن تغير مصيرها أو تحوِّره . وبهذه الطريقة يؤدى تكرار المشهد نفسه أو مشهد يماثله إلى شعورنا بالآلية . ونحن نلمس أثر ذلك فى الفصل الثانى من رواية The way of the world ، كما نلمسه فى مشاهد كثيرة فى رواية ملهاة الأخطاء The Comedy of Errors . ويدخل هنا أيضا ما سماه برجسون « تداخــــل السلسلتين » ، أو وضع موضوع على موضوع آخر . والراجح أن هذه الطريقة فى إثارة الضحك لم يُنتفع بها تمام الانتفاع فى الملهاة كما انتفع بها فى القصة ، ولعــــل السبب فى هذا هو صعوبة إظهــــار السلسلتين فى الملهاة فى صورتين محكمتين متساويتين بمثل ما يمكن إظهارهما فى القصة . وقد استطاع مارك توين فى قصته[1] الإسفارية The Innocents Abroad الحصول على أثر مضحك وظريف من تركيبه قصته بحيث يجمع فيها بين المأثورات القديمــــة الرومانية وبين الحيوية الأمريكية الحديثة والمزاج الأمريكى الحديث متنقلا بينهما بالتعاقب . وقد جمع كتابه أيضا بين الفكاهة القومية والأشياء الفائقة غير المقبولة عقلا فى المواقف وفى الأخلاق ، إلا أن المصدر الرئيسى للضحك فيما ينبع من خطتها العامة . ومما لا شك فيه أن عدداً من كتاب الملاهى قد استعملوا

---

(١) قصة خيالية قام بها نفر من السذج إلى بلاد البحر الأبيض المتوسط (د) .

تداخل السلسلتين هذا ، ولكنهم كانوا يستعملونه دائماً بطريقة فيها شيء من التعديل ؛ ونحن نلمس هذا فى الجزء الأول من رواية هنرى الرابع ، حيث تتعاقب المشاهد التى يبدو فيها فولستاف بين مشاهد من البطولة الحقة ؛ كما نلمسه بالمثل فى التباين الذى يتجلى بين أصحاب الحرف وبين ثيذيوس النبيل فى ملهاة حلم منتصف ليلة صيف ، وفى ملهاة جعجعه ولا طحن حيث تتخلل حوادث دوجبرى وفرجس حوادث ليوناتو وفريقه .

ويحصل روح التحرر فى الموقف المضحك كذلك ، إلا أن من شأنه ، بسبب تأثيره السخرى ذى الصبغة الإلحادية الكافرة غالباً ، ألا يظهر إلا فى فترات محدودة من تاريخ الإنتاج المسرحى . والمواقف المنافية للفضيلة فى ملاهى فترة عودة الملكية مواقف مضحكة إذا نظرنا إليها من وجهة النظر هذه ، وهى مواقف مُغثية ، تعافها النفس ، إذا نظرنا إليها من وجهة نظر أخلاقية بحتة . وإشارات دريدن إلى الكنيسة وإلى الله فى ملهاته القس الأسبانى هى إشارات مسلية إذا لم ننظر إليها من وجهة نظر دينية خالصة ، وما هذه الإشارات إلى كل من الكنيسة والله إلا هروب وانطلاقات — انطلاقات من كلاّبات الحضارة والكنيسة . والرجل الطبيعى يحاول بمساعدتهما أن يحرر نفسه لحظةً من الأغلال التى حولته من عرى الوحشية إلى كائن كاس خلال سلسلة من القوانين والعادات والتقاليد . على أن المواقف التى من هذا القبيل مواقف ضارة شديدة الخطر ، وجميع الكتاب المسرحيين تقريباً ، إذا استثنينا الكتاب السذج المبتدئين من كتاب العصور الوسطى، والكتاب الساخرين فى فترة عودة الملكية ، قد أعرضوا عن هذه المواقف . على أننا قد نعثر على بعضها فى المسرحيات الحديثة ، ولكن فى صورة ضيقة محدودة إلى آخر مايكون التحديد . والراجح أنه كلما تقدمت الحضارة اشتدت العناية أكثر بتحاشى هذه اللحظات المفاجئة من لحظات التحرر بالإشارة إلى أشياء من طبيعة الحضارة أن نسحب عليها ذيل النسيان .

الضحك الناشئ من السلوك :

ومن الأشياء التى تجرى مجرى المظهر المادى ، ومجرى الأخلاق . ومجرى الموقف ، هذا الذى يمكن أن نطلق عليه اسم السلوك . إن ثمة مضحكات تنشأ من السلوك Comique de moeurs كما أن ثمة مضحكات يسببها الموقف ، ومضحكات سببها الأخلاق . ولا جرم أن التعبير عن السلوك يكون غالباً بوسيلة الموقف ووسيلة الكلام . والسلوك هو فى ذاته انعكاسات أخلاقية ، إلا أنه فى كثير من الأحيان يقف فريداً منفصلا كنوع مستقل عن الأنواع الأخرى .

إن النقص فى السلوك يمكن أن يُشَبَّه بنقص فى الذوق أو فى براعة التصرف (Savoir faire) . والخُرق من نمط معين فى جماعة من الأشخاص البسطاء المهذبين شىء مُسَلّ ، مثال ذلك إذا وجدت سيدة خرقاء من سيدات المجتمع فى جماعة من نساء الطبقة العاملة أقرب منها إلى الطبيعة وأقل تهذيبا . والافتقار إلى الطمأنينة الذى يبدو على شخص من المحافظين الأرستقراطيين وهو يتوجه بحديثه إلى أعضاء ناد من أندية العمال ، أو الذى يبدو على شخص من رجال الطبقة العاملة وهو يتحدث إلى جماعة أكثر منه تعليما . يشتمل فى ذاته على شىء مما يُضحك ، وذلك إذا تجرّد من المشاعر السياسية أو العاطفية الرفيعة ؛ والسلوك هنا ليس فيه عوج حقيقة ، لكنه يكون دون مستوى المجتمع الخاص ، أو الجزء من المجتمع الخاص الذى يعيش هذا الرجل المحافظ أو ذاك الشخص من العمال ، خارجا عن مستواهما .

وعدم التناسب ، أو عدم الملاءمة تتجلى هنا بمثل ذلك طبعا ، وإنه لمن الصعب أن نعين أين تبدأ إحدى الظاهرتين ، وأين تنتهى الأخرى . وإدخال البحار بن Ben فى ملهاة كونجريف . مثلا : هو شىء خال من الملاءمة .

ومعظم بَسْطنا ينشأ من روح عدم الملاءمة هذه ؛ على أن جزءاً من ذلك البسط ينشأ على التحقيق من أن سلوكه يختلف من سلوك القوم الذين يحتكون به . وضحك الفلاح الساذج أو الرجل المتحضر على سلوك شخص أجنبي قد يتوقف إلى حد معين على عدم الملاءمة ، لكنه قد يتوقف فى معظمه على الخلاف القائم بين سلوكه وسلوكهما ؛ ومن ثمة كان استعمال الأنماط الغريبة فى الملهاة بهذه الكثرة الهائلة فيما تهدف إليه من إضحاك متوقفاً على عدم الملاءمة من جهة وعلى النقص فى السلوك من جهة أخرى .

وفضلا عما تقدم ، فثمة التلقائية ؛ وأثر التلقائية قد يتخذ صورة من عدة صور . وقد يكون السلوك الآلى راجعاً إلى الأخلاق ، كما هى الحال فى بن Ben ، وقد يكون ، على العكس من هـــذا ، راجعاً إلى الأخلاق ولكن بطريق غير مباشر ، وقد يكون طريقها المباشر هو محاكاة الشخص لسلوك غيره . وســـير مارتن مار — أول شخص فكه لأنه قد حاول اتخاذ سمات الفرنسيين وأفعالهم ؛ وسير هارى وِلْدير هو من هذا القبيل أيضاً ، وإن لم يكن مغفلا مثل سير مارتن ، فنحن نجد فيه ما يضحك ، بسبب خلائقه المقلدة . على أن سلوك الشخصية المسرحية قد ينشأ بأجمعه ، لا من أخلاقه الشخصية ، أو من أى محاكاة شـــعورية ولكن من المجتمع الذى تربّى فيه وترعرع ؛ فالمحامى الذى لا يستطيع الهرب من جو القانون ؛ والطبيب الذى لا يمكنه أن يتخلص من روح الطب ؛ والأستاذ الذى لا يستطيع فكاكا من البيئة الجامعية ؛ والرجل العجوز الذى ليس فى مقدوره أن ينظر نظرة رضا عن الجيل الجديد — كل هؤلاء أشخاص مُسَلُّون لأن كلا منهم ، فى حالته التى هو فيها الآن قد أصبح آلة تحت رحمة تلك المشاعر وهذا السلوك اللذين فرضتهما عليه بيئته والأشياء المحيطة به .

الضحك الناشىء من الكلام :

ثم نتكلم أخيراً عن الضحك الذى ينشأ عن الحوار le comique de mots وهو أجد أنواع الفكاهة غير الشعورية فى المسرح . ويحظى هذا الروح الفكه الناشىء عن الكلام فى المسرحية من حيث أهميته بمركز مماثل للمركز الذى يحظى به كل من الأخلاق والموقف ؛ والكلام يكشف عن الأخلاق ويفسر ما فى الموقف من إضحاك ويركزه . والملهاة من نمط ما قد توجد بلا كلام كالملهاة الصامتة الإيمائية pantomime حيث تعرضنا أوضاع الجسم وحركاته وإشاراته من هذا الصمت عن الكلام فى الملهاة . إلا أن مثل هذه الملهاة ، يجب بطبيعتها نفسها ألا تكون موقوتة بزمنها فحسب ، بل يجب أن تكون مهزلة موغلة فى الهزل . فالإيماء والحركات لا يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير متناهٍ فى الصغر من أفكار الشخصيات الكائنة على المسرح ومن رغباتهم .

أما النقص أو التشويه فى الكلام ، إذا جاز لنا أن نتكلم عن ذلك ، فنجد له أمثلة فذة فى خطب مسز مالاپروب ، إلا أن مسز مالا پروب هذه ما هى إلا واحدة من عدد كبير من الشخصيات التى تكلمت قبلها بأسلوب مماثل لأسلوبها . وطبيعى أن هذا التشويه فى الكلام يتضافر مع عدم الملاءمة ، ومع الصرر الأخرى من صور الإضحاك لكى تبلغ الملهاة المدى فى إثارة الضحك . وأعظم عبارات مسز مالاپروب تسلية هى تلك العبارات التى لا نجد فيها مجرد تشويه للألفاظ فحسب ولكن حيث يكون لتشويه الكلمة فى ذاته معنى مناقض كل التناقض ... حيث ينشأ تباين بين الفكرة (فكرة الكلمة التى كانت مقصودة بالذات) والشىء (الذى نطق المتكلم به) . ومجرد تشويه الأشياء لا يكون دائماً من عوامل التسلية ، لا فى الكلام ولا فى هيئة الشخص ؛ وقد حاول أحسن الكتاب على الدوام

أن يزيدوا من تأثير الضحك بمزجهم بين هذا وبين بعض صور الإضحاك الأخرى .

وعدم ملاءمة الكلمات ، كما لا بد أن يكون واضحاً ، لن يزال أكثر إضحاكا من مجرد سوء استعمالها . ولا بد هنا بالطبع من أن نميز فى عناية وحرص بين عـــدم الملاءمة الشعورية ، وبالأحرى البراعة فى التندر (wit) . والتفوه بكلمة من الكلمات البالغة فى القحة وسط جماعة من العذارى المهذبات الرقيقات الشمائل . يكون لها تأثير غير ملائم ، إلا أنها ربما تكون قد قيلت بدافع غير شعورى تماماً ، من حيث معناها الذى ينطلق به فى صورته الطبيعية من شفتى شخص من الأشخاص لم يكن يرمى إلى هذا التنافر الذى أوجده كلامه . وعلى هذا فثمة عدم تلاؤم فى الكلام وفى الموقف فى ملهاة The Constant Couple لصاحبها فاركُهار ، حيث يتوجه شخص من الأشخاص ، يعيش فى مجاله الخاص من مجالات الحياة ، بالحديث إلى شخص يعيش فى مجال آخر ، فلا يفهم أحدهما ما يعنيه الآخر . فالبراعة فى التندر ، والفكاهة اللفظية اللاشعورية يمكن بالطبع أن يلتقيا ، كما يلتقيـــان فى ذلك المشهد من مشاهد ملهاة The Double Dealer بين كيرلس وسير پول پليانت :

كيرلس : يا لزمان النحس ! إن هـــذه القصة مبكية ، يجب أن تعلم بهـا سيدتى . . . يجب . . . يقينا يا سير پول ... إن هـذه خسارة تلحق بالعـــالم .

سير پول : ليتك تستطيع أن تخبرها يامستر كيرلس ، إنك لموضع ثقتها .

كيرلس : بلا شك ! وبعد ... إننـا يجب أن يكون لنـا ابن بأى طريقة من الطرق .

سير پول : هذا حق ، وسيكون لك دين عظيم فى عنقى إذا استطعت

أن تحقق لى هذا الأمل يا مستر كيرلس .

فى مثل هذه القطعة من الحوار أسباب عدة لما يثير ضحكنا ، ففيها ذلك الغمز فى الموقف نفسه ، وفيها براعة كيرلس فى التندر ، البراعة المقصودة (الشعورية) المؤكدة ، وفيها عدم الملاءمة فى كلمات السير بول ، بين ما يقول بلسانه وبين ما يفكر فيه فى الواقع .

وعدم الملاءمة فى الكلام ، بصورة تكاد تشبه الصورة الموجودة فى هذا الحوار ، تُستخدم أيضاً ، وعلى نطاق واسع ، فى ملاهى كتاب الفكاهة ، ولكن بطريقة خاصة جداً .. وثمة مواقف لا حصر لها فى الملاهى القديمة والحديثة تجد فيها شخصيتين فكهتين وقد أخفقتا فى أن تفهم إحداهما الأخرى . لا نجد هنا تبايناً بين البراعة فى التندر وبين الشيء المضحك ، لكننا نجد تباينا بين عنصرين مضحكين ؛ والفكاهة الحقيقية ناشئة من عدم ملاءمة الكلمات التى يستخدمها كل منهما ؛ والأمثلة التى من هذا النوع تصادفنا بكثرة من أيام شيكسبير إلى أيام شريدان .

والتلقائية فى استعمال الكلمات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما هو معروف عادة باسم le mot de caractère أو الكلام الذى يعبر عن عقلية شخص ذى ميزات خاصة (تيب) ، لكنه قد يتميز من ذلك أحياناً ، ونحن نجد ، كما لاحظنا ذلك آنفاً ، أن ما كان السير مارتن مار - أول معتاداً أن يقول من كلمات ، مثل : « وبالاختصار » هى ، بصورة ما ، عبارة آلية ، وإصراره على قوله « المؤامرة » هى عبارة آلية أخرى . ومما يقع فى الملهاة أحياناً إرسال كلمة أو عبارة مرة بعد أخرى بمعان وصور متفرقة ، كأنما هى آلة تدور بحركة ذاتية فتجر معها الشخصيات المسرحية نفسها . على أن التلقائية المجردة التى من هذا النوع لا تقع إلا فى النادر ، وتكون عادة ، كما رأينا فى مثال الأخلاق والموقف المذكور آنفاً ، مرتبطة بعنصر عدم الملاءمة وبغيره من المصادر الشبيهة من مصادر الأشياء المضحكة .

براعة التندر :

ونظرتنا هذه فى الفكاهة اللاشعورية للكلام تنتهى بنا إلى إلقاء نظرة على الفرع الشعورى من النوع نفسه . فالمُلحة — أو النكتة — تتوقف كما رأينا على عدم التناسب أو على عدم الملاءمة ، إلا أنها تتميز تميزاً شديداً من عدم الملاءمة غير الشعورية للكلام . فالملحة ، والمزحة ، والنكتة [1] — كل هذه هى الكيفيات والأساليب التى يستخدمها رجل ذو ذكاء رفيع يجيد اللعب بأخيلته وبأوجه التناقض وعدم الملاءمة التى فى هذه الأخيلة ، من أجل إمتاع نفسه وإمتاع الآخرين. ولقد يأخذ الكاتب المسرحى نفسه ، وهو خالق الرواية ، باستخدام ملكة التندر ، طالما هو مكب على كتابة رواية من أولها إلى آخرها ، إلا أن حلاوة الملحة لا تبرز فى المسرح إلا على ألسنة شخصيات معينة ، محددة تحديداً واضحاً ، عن آتاهم الله نصيباً وافراً من الفكر الخلّاق ، والذكاء الرفيع . وأحسن مثال لهؤلاء هو شخص ميرابل Mirabel الذى لا تعتمد أفاكيهه bon mots على الموقف ولا تعبر عن أخلاقه الشخصية إلا بطريق غير مباشر . فهو وفينول Fainall يتلاعبان بالألفاظ كما يتلاعبان بالورق (الكوتشينه !) ، ويكثران من استعمال التوريات والجناسات المحلية التى تتلفها الترجمة إلى لغة أخرى [2] .

---

(١) ومعناها على التوالى : bon mot–esprit–wit

(2) Fainall : Not at all, Witwoud grows by the Knight, like a medlar grafted on a crab ; one will melt in your mouth, and t'other set your teeth on edge ; one is all Pulp, and the other all core.

Mirabel : So one will be rotten before he be ripe : and the other will be rotten without being ripe at all.

يقول فينول : عفوا : إن وتود ينمو بالنبيل وذلك كفرع من فاكهة البشملة مطعوم فى ظهر سرطان (أبو جلمبو) فإذا أكلت من البشملة ذابت فى فمك ، وإذا أكلت من (أبو جلمبو) مويل لفمك وأسنانك — إن أحد هذين لب طرى كله . . . اما الآخر فهو لب السلام : =

(انظر باقى الهامش فى الصفحة التالية)

فكل هذا الكلام وكل هذه الأخيلة لا صلة لها بزمن معين أو مكان معين أو أخلاق معينة . إنها وثبات متعمدة لذهن خصب لماح ، سريع التخيل ، هدته التجربة الطويلة إلى التعبير بهما فى سهولة ويسر .

ومع أن براعة التندر هذه هى واحدة من أسمى آيات التفوق فى الملهاة ، إلا أننا يجب أن نعترف بأنها فى كثير من الأحيان ، ولاسيما حينما تظهر فى الملهاة بكثرة بالغة ، تكون سبباً فى إتلاف روح الفكاهة الحقيق داخل المسرح ، أما مكمن الخطر فى استعمالها فما هو معروف من أن المزحة أو النكتة يمكن أن توضع على لسان الشخصيات غير الصالحة على الإطلاق لإعطاء التعبير الصحيح عن التندر الأصيل ، وأن الكاتب المسرحى، فى محاولته المستمرة للمحافظة على لألاء الإضحاك ولمعانه، قد يصبح فى النهاية مجرد إملال ورتابة؛ ونحن لا يعجزنا أن نقدر ماتقدم به ملهاة The way of the world أو ملهاة The Importance of being Earnest من لألاء يشبه لألاء الماس. إلا أننا مع ذلك نشعر بأنهما يفتقدان شيئاً ما.. وهذا الشىء لا يقتصر على عدم تحديد الأخلاق تحديداً صحيحاً فقط ، بل يتعدى ذلك إلى أن الموقف نفسه ليس من النوع المسلى تسلية حقيقية ؛ ثم إن كل براعة التندر فيها براعة

= ويقول ميرابل : وعلى هذا فسيفسد أحدهما قبل أن ينضج ، كما سيفسد الآخر قبل أن يبلغ مرتبة النضج على الاطلاق !

ويلاحظ فى الانجليزية أن كلمة وتود وتكتب Witwoud مركبة من مقطعين wit وهو الذكاء أو النكتة ثم woud وهى قريبة فى النطق من wood أى خشب — ومن هنا استعمال ميرابل التورية فى كلمة لب pulp ولب core بمعنييهما المتقاربين فى الانجليزية — ويلاحظ أيضاً استعمال فينول لكلمة knight أى فارس وهو يعنى الليل night .

والخلاصة أن الشخصين اللذين يصفهما فينول أحدهما شخص مداور لماظاهر يغر وباطن يضر ، والآخر شخص ساذج يستطيع صاحبه أن يطويه بسهولة .

سطحية ، لاتنفذ كثيراً إلى لباب المسرحية . وإنا لنتساءل عما هو موضوع رواية The way of the world إنه ليس ثمة أى موضوع . ثم ما هى شخصيات الرواية ؟ إنها مجرد دمى ، مجرد أبواق آلية يرسل بها المؤلف المعتز بنفسه أخيلته ، ثم ما هى المواقف ؟ إنها مواقف ضعيفة غير شائقة ، لا يحملنا نحتملها إلا براعة الحوار .

فمن أجل هذا يمكننا أن نقول إن براعة التندر . وإن تكن من أسمى صور التعبير المضحك ، تقتل الرواية التى تظهر فيها إذا بالغ الكاتب فى استعماله لها . فهى تبلغ بالسطحية المصطنعة التى تصبغ بها جميع الملاهى الراقية حد السخف ، حتى نرانا لا نشعر على الإطلاق بالرابطة التى تربط الشخصيات الواقفة فوق المسرح بالحياة الواقعية . والملهاة من هـذه الناحيه تصور الظاهرة نفسها التى رأيناها بارزة فى المأساة ، فكما لاحظنا ما هو موجود فى المأساة من هذا الاتحاد بين المثالية الرفيعة والواقعية العميقة ، نلاحظ أيضاً أن الملهاة تتسم بالاصطناع الشديد فى إبراز الأنماط وتصوير المواقف ، إلا أننا نلاحظ أنها فى نفس الوقت تعنى بإبراز علاقة ملموسة باستمرار ... علاقة واضحة الأساس بين الاطظناع الظاهر وبين العالم الموجود خارج المسرح . ومن أجل هذا ، فإن ملهاة The Way of the World بالرغم من كونها — على الأرجح — أبدع الملاهى البارعة التندر عندنا ، تخفق إذا ما قورنت بملهاة حب بحب Love for Love التى هى أخصب منها حقاً ، وأكثر عمقاً .

الفكاهة فى الملهاة :

ولقد تبين أن الفكاهة هى الأخرى تختلف من الأشياء المضحكة غير الشعورية ، ومن التمثيلية الشعورية ذات الخيال الذى يرسله أصحابه فى صورة

نوادر . والنادرة قولة ذات سناء وبهاء ، أما الفكاهة فليس لها من ذلك نصيب مطلقاً . إن النادرة تكون واضحة وصافية ومهذبة ، أما الفكاهة فتكون من النوع الهوائى الغريب الأطوار ؛ والنادرة تتسم بحداثة السيماء ، وأرستقراطية النغم ، أما الفكاهة ففيها دائماً شىء من التلميح إلى الماضى يشبه التفكير فيه ، ثم هى على وجه العموم تستخدم الألفاظ المتواضعة .

إن الفكاهة تكسب الملهاة دائماً نغمة رقيقة تنفرد بها فى تباين غريب عن صلابة مسرحية النوادر والبعد عن الإحساس فيها . ففيها ، على ما رأينا ، تتحد العاطفة الرقيقة والذكاء ؛ وفيها يلتقى روح من اللطف وروح من التعريض واللمز . يقول هازلت : « إن عيب عروس الضحك فى ملاهى شيكسبير هو أنها فى منتهى دماثة الأخلاق وفى منتهى رقة الشمائل وأنا ، بالاختصار ، لا أعد الملهاة عملا من أعمال القلب أو التخيل تماما ، وهذا هو السبب الوحيد الذى يجعلنى أزعم أن ملاهى شيكسبير هى ملاه غير كاملة » . وهذه نظرة من نظرات النقد الثاقب ، إلا أن من شأنها أن يفوتها ما هو معروف من أن ثمة أنواعا كثيرة من الملهاة متباينة تبايناً تاما ، تعتمد بدورها على الأنماط المتباينة من أنماط الإضحاك ؛ فملهاة ترويض المتمردة تعتمد على الموقف المضحك ، ولهذا فهى مهزلة ، وملهاة ڤولپون تعتمد على التعريض واللمز ؛ وملهاة The way of the World تعتمد على الملحة ؛ وحب بحب تعتمد على السلوك وعلى الأخلاق ، والليلة الثانية عشرة تعتمد على الفكاهة . وملهاة الفكاهة هذه لها من الأهمية ما لأى نوع آخر من الملاهى ، وفضلا عن ذلك ، فلابد من أن نزنها بمقاييسها هى ، وليس بمقاييس الأنماط المختلفة المضحكة الأخرى . ويجب ألا يحجب أنظارنا ما فيها من كرم السجايا ، وما تتسم به من المظاهر الإنسانية الأخرى (وبالأحرى ماذكره هازلت من عناصر دماثة الخلق ورقة الشمائل) عما فيها من محاسن حقيقية ، أما ما هو معروف من أن

نغمتها الخافتة الجدية تنتزع منها فى كثير من الأحيان ما فيها من روح الضحك الخالص ، فيجب ألا يؤدى بنا إلى إخراجها من دائرة الملاهى الأصلية .

ويمكن أن تظهر الفكاهة بالطبع فى الملهاة بطرق مختلفة . فالفكاهة الخلقية تتجلى فى أتم صورها فى شخص فولستاف . وفولستاف من ذوى الإدراك الرفيع ، وهو ينطوى فى الوقت نفسه على قدر كبير من العاطفة العميقة ، ومن غرابة الأطوار يكفى لتحويله من شخص بارع النادرة إلى شخص فكه ، وهو سمين الجسم ، وهو يُضحك من فرط سمنته . وثمة أكثر من إشارة إلى أنه كان يهرب إلى جادشل لا لشىء إلا لغرامه بالانهماك فيما كان يلذه من المزاح بالأكاذيب ؛ ولقد كان يستعرض نفسه بوقفاته الخاصة لإثارة الضحك ؛ ولم يكن يقتصر على استهزائه بالآخرين ، بل كان يتخذ من نفسه مادة لنوادره وهزوه ؛ ويكفى أن تقارن بين فولستاف وبين أى بطل من أبطال كونجريف لنلمس الهوة السحيقة التى تفصل بين الإثنين ؛ إن ميرابل قد لا يدور فى خلده مطلقاً أن يضحك على نفسه ؛ إنه شديد الثقة بنفسه ، ولا يمكن أبداً أن نصفه بعمق العاطفة ، وقد بلغ من ذلك كله مبلغاً عظيما يجعله لا يفكر فى مثل ذلك على الإطلاق ، لقد كان أعظم ما يسر فولستاف ويبهجه فى هذه الحياة أن ينغمس فى مزاحه ليضحك النـاس على نفسه ويسليهم بمظهره وملبوساته .

ويمكن عرض الفكاهة أيضاً عن طريق المواقف ، والكلام ، والسلوك . والموقف الذى يجد نفسه فيه بطلم ليس موقفاً مسلياً بسبب شخصية بطلم ، لأنه ليس فولستاف ، أما سبب ما فيه من التسلية فيرجع إلى غرابته التى صوره المؤلف فيها بحيث ينشأ البسط من السلوك ومن الموقف معاً ... وملهاة الليلة الثانية عشرة تقدم لنا أمثلة من هذا النمط نفسه ،

أو أمثلة مشابهة له . والحق أن شيكسبير قد سبر أغوار هذا من الملهاة حتى لم يعد خليقاً بنا هنا أن نقدم بين يدى القارىء أى من تفصيلاتها .

اللمز (التعريض) :

ثم تتكلم آخر الأمر عن هذا النوع الذى هو أقل أنواع و الإضحاك تسلية ، وذاك هو اللمز (أو التجريح . أو سمه الهجاء أو التم إن شئت) . واللمز ، كما قدمنا ، قد يبلغ من المرارة درجة لا يعد تضحك أحداً بأى صورة من الصور ؛ وليس ثمة شىء مطلقاً يضح أو حتى يجعلنا نبتسم ، فى صرامة جوفنال . وفى فولپون صرامة أكثر من إضحاك ، إذا استثنينا ذلك المشهد الذى تدخل فيه تلك ا الإنجليزية بوليتيك ودُنى بسماها المصطنعة وخيلائها المتكلفة . إن ليقع من النفوس موقعاً ثقيلا ، وهو لا يهدف إلى أى هدف إخلاق ، : مجرد من الحنان ورقة الشمائل وكريم السجايا ؛ وهو يتناول بالذم ا الجسمانية للأشخاص ، ويغلو فى ذلك أحيانا بقسوة لا رحمة فيها ؛ يهاجم أخلاق الناس ، كما نجد ذلك فى ملهاة الكيماوى (السيماو The Alchemist ؛ وهو يسلق بلسان حاد ، ويضرب بيد لا تعفى أ سلوكَ أهل العصر الذى كان يعيش فيه . وارجع البصر فى الحماقات والر التى يصورها لك جونسون فى روايته المذكورة ؛ أو ألق نظرة على الصف الشنيعة من رحلة سوفت الأخيرة إلى بلاد ال Houyhnhnms الصفحات التى تقدم لك باستمرار صوراً من الرياء والرذيلة ، لا تلبث تراها تتحطم على رؤوس أصحابها آخر الأمر ؛ فهذا موسكا و فولپون ، ثم كورباشيو وبقية العصابة ، يلقون مصيرهم وهم يصر عما دهاهم .

ونحن نلاحظ أن ثمة شيئاً من الحوشية فى اللمز المطابق للحقيقة . وفيه دائماً ما يدل على أن الشاعر قد نظر إلى دخيلة نفسه هو قبل أن يكتب . إنه يفزع من الرذائل التى يراها فى دخيلة هذه النفس ؛ وهذه من السمات الصارخة التى نلمسها فى مسرحيات جونسون ، ثم هى واضحة جلية فى مسرحيات سوفت ؛ وهى تصادفنا بصورة لا تغيب عن البال فى ملهاة The Plain Dealer لصاحبها ويكرلى . واللمز يدرك ، أكثر ما يدرك ، ما فى الإنسان من بهيمية وجهالة مختبئتين تحت هذا القناع المموه الخداع من التقاليد الاجتماعية ، ونحن نجده فى هتك الستار عن هذه البهيمية وتلك الجهالة ، وتعريتها لأعين العالمين ، سماجة وغلظة من نوع خاص فى طريقة تناولها . وهذا يفسر لنا ما فى مسرحية ويكرلى من شناعة ، كما يهتك لنا الستر عن طبيعة مسرحيات سوفت الأخيرة . إن الملهاة الخاصة كثيراً ما تنشأ من التسليم بالتقاليد الاجتماعية ، ومن تصوير أى من نواحى الخروج على العرف العام فى صورة مسلية . واللمز هو السخرية بعادات المجتمع والسخرية بانحرافات الأفراد أيضاً .

فى هذه النظرة السريعة فى طبيعة الدوافع المضحكة كما تعرضها لنا الملهاة نجد أن ثمة نقاطاً هامة كثيرة قد أصبحت جلية واضحة :

١ — فثمة أربعة أنماط رئيسية على الأقل من التعبير المضحك يستعملها كتاب الملاهى : وهى المضحكات غير الشعورية ، والتندر (التنكيت) الشعورى ، والفكاهة . واللمز .

٢ — وقد يمزج الكاتب بين هذه الأنماط كلها فى ملهاة فردية واحدة ، وتجمع أرقى ألوان الملاهى بين نمطين أو ثلاثة على الأقل من تلك الأنماط .

٣ — والقطعة المضحكة قد لا تعتمد ، بل هى فى الواقع لا تعتمد عادة ،

على مصدر واحد من مصادر الإضحاك ، بل على عدد كبير منها محكم نسجها إحكاماً وثيقاً ، بحيث يكاد يصعب على الناقد أن يفصل بينها وأن يحلل كلا منها على حدة .

٤ – إن الملهاة لا تعتمد على الضحك بالضرورة ، ولو أن الضحك هو بلا شك أكثر خصائصها المميزة شيوعاً . ففي كل من الملهاة الفكاهية ، وملهاة اللمز ، قد لا نجـــد أثراً لمادة الإضحاك الخالصة على الإطلاق ، أو ما يقرب من الإطلاق .

الفصل الثالث

أنماط الملهاة

ولقد تفيدنا هذه النظرات فى القيام بتحليل سريع لكل من أنماط الملهاة على حدة . فهذه الأنماط المتنوعة تتسم بسمات تجعل الفروق بينها أشد وضوحا بمدى كبير من الفروق التى تفصل بين ما يناظرها من أنماط المأساة ، وذلك بسبب ما بين أنواع الإضحاك وعوامله من تباين واختلاف شديدين . إلا أننا يجب ألا يغيب عن بالنا مطلقاً أن هذه الأنماط قد تذوب ، بل هى عادة تذوب ، فى بعضها البعض ، وبصورة غير محسوسة . وثمة على وجه الإجمال خمسة أنماط من الإنتاج المضحك التى يمكننا تبيانها بوضوح .

١ — فالمهزلة farce ، وهى النمط الأول ، تنفرد من بين هذه الأنماط الخمسة بخصائص معينة محددة تحديداً قاطعاً . ٢ — وملهاة الفكاهة comedy of humour تلى المهزلة فى هذا التحديد القاطع الذى يحدد سماتها . ٣ — وثالث هذه الأنماط ملهاة شيكسبير الرومنسية comedy of romance وربما ألحقنا بها كفرع من فروعها ملاهيه المفجعة الرومنسية romantic tragi-comedy التى كتبها فى أخريات حياته . ٤ — والنمط الرابع هو ملهاة الدسيسة Comedy of Intrigue ٥ — والملهاة السلوكية comedy of manners هى النمط الخامس ، وقد يلحق بها أيضاً فرعها الذى يتكون من الملاهى ذات الشمائل الحلوة والسجايا الرقيقة The gentel comedy

المهزلة : (أو ملهاة التهريج) :

لقد تناولنا المهزلة من قبل بصفة عامة ، ووجدنا أن خصائصها المميزة الرئيسة هي اعتمادها من حيث الأخلاق والحوار على مجرد الموقف . وفضلا عن هذا ، فهذا الموقف هو من أشد المواقف مبالغةً واستحالة ، فهو لا يعتمد على البراعة فى بناء الموضوع ، بل على أسمج ألوان عدم الملاءمة وأشدها خشونة وغلظة ؛ ونحن إذا استثنينا هذه الملاهى وأمثالها مما لا يقوم إلا على أشد ألوان السخف والإسفاف ، لندر أن نعثر على مسرحيات مثلها لا تعتمد على شىء مطلقاً إلا على عناصر التهريج . إلا أننا نستطيع أن نلمس ، بوجه التقريب ، أرجحية هذه الخصائص فى الروايات التى وضعناها بين يدى القارىء تحت هذا العنوان . وليس يخفى أن فاركُهار وفانبرُغ أكثر تهريجا من كونجريف ؛ وأن « ترويض المتمردة » و « زوجات وندسور المرحات » أشد تهريجا أيضاً من « الليلة الثانية عشرة » ، ونحن نلاحظ أن الأخلاق فى هذه الملاهى قد ضُحّى بها من أجل الموقف ... الموقف الذى يكاد يكون على الدوام من نمط لا رعاية فيه لنظام أو قاعدة . إن ما فيها من أعمال الخشونة الهزلية يثير ضحكنا أكثر مما تثيره الشخصية (التيب) المضحكة comique de caractére أو الضحك الناشىء عن تركيب الكلمات comique de mots وموقفها ليس فيها من الدهاء وحسن الحيلة شىء . فنحن مثلا لا نجـــد شيئاً من التهريج فى مشهد — الستار — المشهور فى مسرحية مدرسة النمائم ، هذا الموقف المضحك الخالص ، كأسمى ما يكون الضحك ، وأصفى ما تحمله كلمة الضحك من معان ، وذلك لبراعة إعداده ، ولما بينه وبين الشخصيات المسرحية فى الملهاة من صلات متبادلة . وعلى العكس من ذلك تلك المبتكرات والبدع المربكة الموجودة فى ملاهى فترة عودة الملكية ، تلك الملاهى

التي هي أقل شأنا وأدنى مرتبة .. إنها ملاهٍ لا تقل مع ذلك هزلا حقيقيا وتهريجا صريحا . والموقف فى هذه الملاهى ليس فيها شيء من الصرامة ، وعنصر التسلية الذى نستخلصه منها لا يعتمد على ما يمكن أن نسميه فكرة الموقف ، ولا على صلته بالشخصيات أو بجو الرواية العام ، ولكن على الخصائص المادية للموقف نفسه

الملهاة الرومنسية (ملهاة الفكاهة) :

ومما يستلفت النظر أن المهزلة ربما قاربت أن تكون من حيث نغمتها أيًّا من الأنماط الرئيسية للملهاة ، وبالأحرى ، إنها قد تبدو نوعاً زائفاً من تلك الأنماط ، وهى على هذا تتميز من كل نمط منها بهذه الميزة الوحيدة ميزة الموقف المبالغ فيه ، بينما تختلف سائر الأنماط الأخرى عنها فى اهتمام الأنماط الأخرى بشيء أكبر وأفسح مدى من مجرد الحادثة . ولا بأس من أن نتناول بالبحث أولاً ملهاة شيكسبير الرومنسية ، بوصفها نمطا من أنماط الملهاة العليا . وهذا المصطلح : « الملهاة الرومنسية » يشمل جميع ملاهى شيكسبير الرئيسية ، من حلم منتصف ليلة صيف إلى الليلة الثانية عشرة[١] . أما الملاهى المفجعة الأخيرة فتختلف اختلافا يسيراً من هذه ، من حيث نغمتها وجوّها . فماذا نجد مما يعد الخصائص المميزة لهذه الملاهى التى كتبها شيكسبير قبل ذلك ؟ إن أهم هذه الخصائص هى أن تلك الملاهى نمط وحدها من حيث أمكنة وقوع حوادثها ، حتى لا يشبهها فى ذلك شيء من ملاهى الكتاب الآخرين ، الأحدث من هذه عهدا . فجميعها تجرى فى بيئات طبيعية . فحلم منتصف ليلة صيف مثلا تجرى فى غابة بالقرب من أثينا ، والليلة الثانية عشرة تحدث فى مدينة ساحلية ذات جنات ألفاف مزهرة ،

(١) باستثناء جهد حب ضائع وترويض المتمردة والزوجات المرحات .

ولسمع جعجعة ولا نرى طحنا تقع فى بساتين وفراديس معروشات ؛ وما يقبع البساتين والفراديس المعروشات ؛ وكما تهوى As You Like It تجرى فى غابة آردن . وليس فى واحدة منها أية إشارة لتلك الأمكنة التى شغف بها كتاب الملاهى الأحدث عهداً — وهى الأمكنة التى من قبيل « بول مول » أو « سنت جيمس پارك » . فأمكنة ملاهى شيكسبير تختلف إذن من أمكنة الملاهى الأخرى من حيث أنها أمكنة تقع فى أحضان الطبيعة ، لا فى المدن ؛ كما تختلف فى كونها تقع فى ريف بلاد أجنبية ، بعيدة عنا بمكانها وزمانها ، وليس فى ريف إنجليزى قريب منا بمكانه وزمانه — فأثينا وإلليريا وفرنسا ... وغيرها من بلاد العالم أمكنة قمينة بأن تشطح بالذهن حتى فيما وراء جو المدينة العادى الذى نستشعره ونحن فى المسرح ، إلى زمان غير زماننا ، وبلاد غير بلادنا . ولقد كان شيكسبير يفعل ذلك عامداً له قاصداً إليه ... صحيح أنه كان ينسج فى هذا على منوال الكاتبين الرومانسيين جرين وليلى (Green & Lyly) إلا أننا لا يمكن أن نذهب بعيداً فى تطبيق هذا الرأى القائل باقتداء شيكسبير بهما فى هذه الناحية فهو وإن كان ينسج على منوالهما ، إلا أنه كان يدرك ما يصنع تمام الإدراك ... لقد كان — على التحقيق — يضع نصب عينيه أن يهيء جوا مناسبا لشخصيات ملاهيه ، ولعواطفها العميقة . وإنا لنتبين فى هـــذه الشخصيات ذلك العنصر الثانى الذى يسترعى النظر فى هذه الملاهى الرومنسية. فحيثما اصطبغ عدد من هذه الشخصيات بصبغة رومنسية أكثر بقليل مما تصطبغ به الشخصيات الأخرى ، رأينا غالبية هذه الشخصيات الأخرى تتفاوت فى مسحتها الواقعية ، بمعنى أنها تعكس طرائق السلوك والأنماط الإنجليزية فى عهد إليزابث بحيث لا يصبح سير توبى بلش رجلا من أهالى إلليريا إلا بمقدار ما يكون بُطم مواطنا أثينيا . ونحن إذا نظرنا إلى مثل هذا التباعد الشديد بين الشخصيات وبين مكان الحادثة نظرة مجردة فلربما

ظننا أنه تباعد ضار بإخراج أى عمل متجانس من أعمال الفن ، إلا أنه كان من مفاخر الملهاة الرومنسية أن تتغلب على الصعوبات الكثيرة التى اعترضت سبيلها . والطرق الرئيسية التى أمكن بها ضمان أثر موحد هى : التغلب بصفة عامة على النغمات العالية ، واستخدام الفكاهة أكثر من استخدام التندر ، ثم إدخال المشاعر والعواطف العميقة لهذا السبب فى بناء المسرحية . وقد يكون من الأصوب فى أحوال كثيرة أن نسمى هذا اللون من الملاهى ملهاة الفكاهة ؛ ولقد كان ممكننا إطلاق هذا الإسم عليها لو لم تثر هذه التسمية ارتباكا بين ملاهى شيكسپير ، وملاهى چنسون اللمزية (ملاهى الهجاء والتعريض) ، التى أطلقوا على العدد الأخير منها خطأ ملاهى الطبُرز comedy of humours . والفكاهة هى ذلك العنصر الغالب فى ملاهى شيكسپير الأولى ، ولو قد ظهرت براعة التندر بقدر كبير فى هذه المسرحيات لكان الأرجح أن نرى التناقض واضحا وضوحا شديدا بين بناء المسرحية وبين شخصياتها . وكان علينا أن نراجع منطقنا باستمرار ؛ وبناء على هذا كان الجو الرومنسى الجياش بالعاطفة ، والذى يتقبل المخادعة — لا النقد اللاذع — قمينا بأن يقضى عليه . وهذه النغمة المكبوتة فى جميع تلك الروايات ، والتى تساير غلبة هذه الفكاهة هذه شىء يسترعى الانتباه دائماً . وثمة سلسلة متصلة من الأضواء المتوسطة ، لا تبلغ درجة التألق ، ولا تهبط إلى درجة العتمة . وقد تبلغ المشاهد المضحكة فى ملهاة الليلة الثانية عشرة أن تصبح أحيانا نوبات من البسط الذى لا ضابط له ، إلا أنها لا تبلغ مطلقاً ما تبلغه من الصراحة مواقف ملهاة زوجات وندسور المرحات. إن ثمة ألف دليل على أن شيكسپير كان يميل دائماً إلى أن تظل صبغة ملاهيه صبغة خفيفة ، ولا تباين فيها . وعملية التخفيف هذه تتجلى فى صور كثيرة العدد . فالتندر الذى يرد من حين إلى حين على لسان شخصية مثل روزالند هو تندر ملطف مكبوح الشكيمة ، لا يسمح له بالانطلاق الحر الذى يصيب من يشاء

ويفعل ما يريد ، فإذا حاث أن أخذ يورى زناده ويرسل شرره ، فسرعان ما يعود فجأة إلى الاعتدال ، ويلوذ بأكناف العواطف ، هــذا ، إلى أن روزالند نفسها ليست على شىء من البراعة الخاصة فى إرسال النكتة ، وهى كجميع أبطال هذه الملاهى وبطلاتها عاطفية رقيقة القلب ، أكثر منها ذكية متوقدة الذهن . وفى ملهاة الليلة الثانية عشرة نلاحظ أن أوليفيا وفيولا والدوق مرتبطون على هذا النحو بعضهم ببعض ، برباط من محبة القلب ، لا برباط من ذكاء اللب ؛ بل إن بندك وبياتريس ، اللذين يرسلان دعاباتهما مدوية مقعقعة حول الزواج نجد فى طبيعتهما قواما خصيبا من العاطفة العميقة وهذه العاطفة العميقة تحول بين قدرتهما على التندر وبين التحول عن جادته وسلوك طرق غريبة أخرى. على أن الفكاهة هى أوكد الوسائل التى تضمن لنا روحا قد يُشيع الانسجام فى المشهد وفى الأخلاق . إن لها لأسلوبا رقيقا ، خياليا ، تأمليا ، فى منتهى الغرابة ... أسلوبا رومنسيا فى جوهره إذا نحن جعلنا من معانى الرومنسية وهج العاطفة الرقيقة الخصبة التى شطرها شعر وشطرها خيال وسحر . وجميع هذه الملاهى الرومنسية مليئة بالمغريات التى تلذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا العميقة؛ والضحك الذى تبتعثه ضحك مخفف ملطف، يتحول إلى الشعور بالرضا والامتنان.. شعور بسعادة الروح، أسمى من أن يكون فورة من بسط خارجى . وكلما ابتعث ضحكنا شىء فيها رأينا سورته تهدأ فى الحال ، أو تتلاشى من الوجود بفعل ما يليه من عوامل أخرى .

ونحن نلاحظ ، فضلا عن ذلك ، أن الضحك فى هذه الروايات يخفَّف ويُنقَّى بواسطة عنصر من عناصر الشر أو سوء الحظ ، ملحق عادة وفى عناية . بالعقدة الرئيسية ، ونعرف طوال الرواية أن هذا الشر سيتلاشى ، وأن سوء الحظ سيطرح جانبا ، إلا أنه لا ينفك ماثلا أمامنا فى الجزء الأكبر من الرواية . ففى ملهاة : كما تهواه يتمثل هذا الشر — أو سوء البخت — فى نفى الدوق وابنته ؛ وفى حلم منتصف ليلة صيف يتمثل فى

الليلة اليائسة لعواطف العاشقين والتهديد بالإعدام الذى قد ينزل بأحدهما .
وفى ملهاة الليلة الثانية عشرة يتمثل فى هجر ڤيولا ، هذا الهجر الذى يكاد يقرب من الهلاك ؛ وفى جعجعة بلا طحن يتمثل فى نبذ هيرو . وفى اثنتين من هذه الملاهى نلاحظ أن الشر وسوء البخت قد لطفت منهما خفة روح هاتين العاشقتين سيئتى الطالع — وبالأحرى سعادة روزالند وابتهاج ڤيولا . ثم هو يُلطّف فى الملهاتين الأخريين بهذا المرح الذى تبديه بعض الشخصيات التى نحسبها مستقلة عن الشخصيات التى يبدو أنها تجتاز ظروفا مؤلمة ، والحقيقة أنها مرتبطة بها ... هذا المرح الذى يبديه كل من بك وبطم ، وكل من بندك وبياتريس ودوجبرى . وهنا نتبين الفرق المميز بين هذين النمطين من أنماط الملهاة الرومنسية ؛ ولا يصح بحال أن نعد ملهاة — كما تهواه ملهاة مفجعة ؛ أما مسرحيات سمبلين ، وقصة الشتاء والعاصفة ، فقد ثار حول تحديد اسمها شك كثير ؛ فالعنصر الرومنسى فى هذه المسرحيات التى كتبها شيكسبير فى أخريات حياته ، وهى المسرحيات التى تصطبغ بصبغة وثيقة الصلة بروح مسرحيات بومونت وفلتشر هو هنا أعمق ركزاً وأشد توكيداً ، وأمكنة الحوادث نفسها أبعد حتى من فرنسا وأثينا وإلليريا ... إن الحوادث تجرى فى بريطانيا القديمة وفى بوهيميا وفى جزيرة تقع فى « برموذس Bermoothes » .
وفى الوقت نفسه نلاحظ أن الحوادث لا يعقل أن تكون من الحوادث التى يمكن أن تقع فى هذا العالم ، كما أنها تصطبغ بصبغة رومنسية ، لكى تنسجم وهذه الاستحالة الشديدة التى هيأها المؤلف لطبيعة بناء مسرحياته . وتشتمل رواية سمبلين على مشهد لغرفة لايكاد العقل يصدق أن فى الدنيا كلها غرفة مثلها ، وعلى الأمكنة التى كانت البطلة تتجول فيها فيما بعد ؛ كما نجد فى رواية قصة الشتاء حادث اختفاء هرميون لمدة ستة عشر عاما ؛ وفى العاصفة نجد هذا الجو الذى

يشيع فيه السحر . فهذه المحاولة التى تجرى على هذا النحو ، والتى يبذلها المؤلف لتأكيد صبغة الاستحالة وصبغة الرومنسية هى بلا شك محاولة مقصودة . إنها من جهة تمثل المبالغة فى ملاهى شيكسپير القصصية ، ملاهى الطبيعة الخالصة التى كتبها فى أوليات حياته ، كما تمثل من جهة أخرى أخذ شيكسپير بالسنن الجديد الذى جرى عليه الكتاب الأحدث منه عهداً فى كتابة الملهاة القصصية فى أوائل القرن السابع عشر . لقد كانت الملهاة الرومنسية شيئاً وسطاً ، أو رمانة الثقل ، بين المثالية والواقع ، وإن فقدنا واقعية المكان والموقف فقدانا تاما ، وواقعية الأخلاق إلى حد ما فى الملاهى الرومنسية الأحدث عهداً . ولكى يحدث الانسجام بعد هذا، نلاحظ أن العنصر المفجع، أو العنصر الجدى ، الذى لم يكن يظهر فى الروايات القديمة إلا بمنزلة ثانوية دائماً ... نلاحظ أنه فى تلك الروايات الأحدث عهداً يشتد ركزه وتوكيده ، حتى لتنعدم صبغة الملاهى فى هذه الروايات انعداما تاما، وتحل محلها خصائص الروايات التى تختلط فيها الأنواع اختلاطاً لا يخطئه النظر . ومن أجل هذا يُلاحَظ أن رواية سمبلين قد وضعها الناشرون الذين قاموا بنشر روايات شيكسپير فى عداد مآسيه ، كما أن رواية قصة الشتاء تحوم حول حفافى الروايات غير السعيدة ، وموضوع العاصفة دوق منفى ، وفيها مشاهد فياضة بالعواطف الرقيقة التى تكاد تصطبغ بصبغة الجد والأسى . وهذه الصبغة الرومنسية المشددة ، وذلك العنصر ذو الفجيعة المتزايدة يَسِمان مسرحيات بومونت وفلتشر وروايات شيكسپير التى وضعها فى أخريات حياته ، ويميزانها عما ظهر فى أوائل عصر اليزابث . ونلاحظ أيضاً فى النمط الأحدث عهداً وجود عنصر من عناصر الدسيسة فضلا عن العناصر الأخرى ؛ ولقد كانت الدسيسة معقدة فى المسرحيات القديمة ، لكنها أصبحت فى الملاهى الحديثة تجرى فى آفاق بعيدة المدى لم نكن نجدها فى الملاهى السابقة إلا فى مشاهد منعزلة منها فحسب . ثم أخـــذت الدسيسة تستغرق قدرا أكبر ، وتتخذ صورا من

الشر لم تكن موجودة فى المسرحيات القديمة . فمؤامرات يا تشيمو وسباستيان تختلف فى روحها اختلافاً تاماً من تعقيدات مسرحية حلم منتصف ليلة صيف . وواضح أن المجموعتين تسيران جنباً إلى جنب ، فتقمع رواية مثل جعجعة ولاطحن بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية فى هذا الصدد ... إلا أنها فى الجملة تتسم بخصائص تكفى لتمييزها ، ونحن إذا كنا نراها صالحة لأن نتناولها بالبحث جملة ، فواجبنا أن ننظر إليها بوصفها فروعاً منفصلة تمام الانفصال لنمط واحد .

ملهاة الطرز (ملهاة الحرز) :

وعلى النقيض من هذه الملهاة الرومنسية العامة تأتى الملهاة التى يطلقون عليها ملهاة الطرز . وهذا الصنف من الملاهى ، الصنف الذى يتناول ، أكثر ما يتناول ، الأنماط (الطرز) المبالغ فيها — أو — التيبات ، types هو صنف كان له ما يمثله فى عالم الملهاة الكلاسية ، ثم عاد إلى الوجود فى انجلترا ممثلا فى ملهاة Gammer Gurton's Needle وفى ملهاة Ralph Roister Doister ، ومن ثم ، وبعد سلسلة من المحاولات لم يكن فيها ما يسر ، جاء چونسون فجعله طرازاً شعبياً شغفت به الجماهير ، وذلك عند ما ظهرت ملهاته Every man in his Humour . وليس من بين أنماط الملاهى ما يربك الناقد فى تحليله كما يربكه هذا الطراز . وأهم أسباب ذلك هو أن جميع أنواع الملاهى ، سواء كانت ملاهى طُرز (تيبات) ، أو ملاهى رومنسية أو ملاهى سلوكية . تتناول أنماطاً أخلاقية types of character ، أكثر مما تتناول شخصيات personalities ، ومن أجل هذا ، فهى تستخدم الطرز التى يذهبون إلى أنها كانت بضاعة بن چونسون التى لم يكن له بضاعة سواها . ولما كان الأمر كذلك ، فلا بأس من أن نبحث عما هى بالضبط العناصر التى تميز هذا النوع بخاصية من الأنواع الأخرى

التى تبرز فيها الأنماط الأخلاقية بروزاً شديداً بمثل ما تبرز فى هذا النوع . ومما لا شك فيه أن الأنماط فى ملهاة الطُّرز تكون مبالغاً فى تصويرها أكثر مما تكون فى الملاهى الشيكسبيرية مثلا ، فى عهدها الرومنسى الأول . إن حقيقة كونها أنماطاً هو شىء مفروض علينا ولا يكاد يغيب عن بالنا طيلة الرواية ، بينما نلاحظ فى الملهاة الشيكسبيرية وجود شبه محاولة لإخفاء ظهور الأنماط types تحت ستار من الشخصيات Personalities هذا بينما لا نجد شخصاً من الأشخاص فى ملاهى جونسون يزيد على كونه نمطاً أكثر من كون ليونتس نمطاً فى رواية قصة الشتاء . كما تظهر الطرز البارزة بكثرة كبيرة فى أشد الملاهى السلوكية صبغة ونقاء . وهذا يدل على أن هذه ليست الخاصة المميزة لمسرحيات جونسون ، ومن ثمة يكون العنوان الذى أطلق على مسرحياته هذه عنواناً فى غير محله تماماً ، ولا يمكن الدلالة على صحته إلا بادعاء واحد . فنحن نجد دائماً فى الملهاة الرومنسية وفى الملهاة السلوكية شخصية أو شخصيتين ذواتى ذكاء عادى ، ممن لا يتسمون بأى حماقة أو أى رذيلة ؛ أما ملهاة الطُّرز ، أو التيبات ، فمن شأنها أن تَسِم كل شخصية من شخصياتها بسمةٍ من سمات الانحراف من نوع ما ؛ على أننا نلاحظ أن هذا ليس سَنَناً شاملا يؤخذ به فى جميع ملاهى الطُّرز ؛ ففى ملهاة Every man in his Humour نجد شخصية رئيسية عادية إلى حد ما فى نُول الصغير Young Knowell . وفى ملاهى شادْول التى نسج فيها عامداً على منوال ملاهى جونسون نجد دائماً زوجاً أو زوجين من الشخصيات المسرحيات العادية ، يتحرك حولهم الأشخاص الأوفر منهم حظاً فى ميدان الفكاهة الخالصة .

ويجب أن نبحث عن السمات التى تميز هذا النمط من ملاهى جونسون ، لهذا السبب ، فى ملامح أخرى ، بعيدة عن الطُّرز نفسها ؛ والحقيقة أن هذه السمات لا يستعصى عنا كشفها . والذى يجب أن نلقى إليه بالنا ، قبل

كل شيء ، هو أن ملاهي جونسون تتميز من الملاهي الرومنسية بواقعيتها الصارخة .
ولقد كان فضل جونسون ومناط افتخاره دائماً هو أنه نزل بالملهاة من عالم المستحيل ذى الصبغة الرومنسية إلى مستوى الحياة العادية ، حيث يمكنه الانتفاع

« بالأعمال التى يعملها الناس ، واللغة التى يتكلمون بها
ويمكنه استخدام الأشخاص الذين يصلحون للملاهى
إذا كان لهذه الملاهى أن تكون صورة للأجيال
وأن تلهو بحماقات الإنسانية ، لا بآثامها »

ولا يرجع فضل جونسون إلى أنه جعل ملهاة « الطُّرُز » القديمة ملهاة شعبية محببة ، أو إلى أنه أشاع فى الأدب الإنجليزى روح تيرانس وبلوتوس (الرومانيين) ، أو أنه اتخذ من تيرانس ملهمه فى زيادة التأثير التمثيلى . . . نقول إن فضل جونسون لا يرجع إلى ذلك كله فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى حسنته الكبرى التى هى النزول بالملهاة إلى معترك الحياة الحقيقية حينما شرع يصور طبقات الناس فى عصره من أهل لندن ، ويصور حماقاتهم ، فى فترة كان يُخشى على الملهاة الإنجليزية فيها أن تتلاشى فى دُنيا الوهم وآفاق الخيال التى يستحيل أن تكون إلا باطلا ... تلك الآفاق التى زخرفها فى أوهام الجماهير شيكسبير وبومونت وفلتشر . لقد كانت كل ملاهى شيكسبير ، باستثناء جهد حب ضائع ، وترويض المتمردة ، والمشاهد المضحكة فى الجزء الأول من هنرى الرابع ، تتناول إما السخافة الفجة للحادثة ، أو ما ينشأ عن الجهل الطبيعى من أمور فكهة . . . كل هذا مغمورا فى خيال شيكسبير الرومنسى الخصيب . وملهاة الزوجات المرحات ملهاة هزلية . . . مثلها فى ذلك مثل ترويض المتمردة . والمشاهد التى يبدو فيها فولستاف فى رواية هنرى الرابع لا تعتمد اعتمادا كبيرا على الفكاهة فقط من حيث تأثيرها على الجمهور ، لكنها لا تزيد على أنها تكوّن جزءاً من تاريخ أكبر . وتشتمل جهد حب ضائع على موضوع خيالى

ليس فيها ما يذكرنا بأسلوب چونسون . وأول ما عرف المسرح المذهب الواقعى مضافاً إليه الطرز المبالغ فيها ، مصورة فى روح تهكمى ساخر ، كان على يدى چونسون ؛ ولا بأس هنا من إثبات ملاحظة بصدد أهمية منزلة چونسون ؛ فلقد دعاه كثير من النقاد : «منشىء ملهاة السلوك» ولقد قالوا إنه كان يتناول سلوك الناس ، وبهذا جعلوه الجد الأعلى ، أو السلف الصالح للملهاة فترة عودة الملكية ، على أن مثل هذه الأقوال من شأنها أن تخلط فى هذا الأمر بين شيكسپير وچونسون من جهة ، وبين چونسون وكونجريف من جهة أخرى . فالحق الذى لا مرية فيه أن چونسون لم يكن يعالج شيئاً من مثل هذا السلوك على الإطلاق ، لأنه لم يكن يهتم بهذه العلائق الاجتماعية التى تربط بين الناس ؛ والذى كان يعنيه هو حماقات أفراد منهم فحسب ، أو حماقات جماعات معينة منهم لا غير . والمادة المضحكة فى ملهاة : Every man in his Humour تنبع من حماقات بوبادل وحماقات ماتيو ، وكوب وكليمنت . لا من سلوك طبقتهم . وجميع «طرز» ملهاة Every Man out of his Humour تعتمد على لمسات أصيلة من أخلاق الناس . لا على عاداتهم ومذاهبهم فى الحياة . وهذا هو الشأن أيضاً فى ملهاة الكيماوى (السيماوى) The Alchemist التى تصور لنا غفلة البلهاء وحيل النصابين ، وملهاة ڤولپون التى تصور لنا الشره الطبيعى الذى تتسم به كل أنماط البشرية ... وهكذا تتبين أن چونسون أبعد فى الواقع من أن يكون منشىء الملهاة السلوكية ، بل قد لا يصح أن يقال إن نمط ملاهيه يتميز من كثير من الأنماط الأخرى من جهة أنها لا توجه معظم اهتمامها إلى السلوك ، ولكن إلى الغرائز الطبيعية . وهذا هو الذى جعله لا يصور لنا سلوك جيله كما كان يفعل شادول ، سليله الأدنى ؛ ليس بوصفه كاتباً من طراز أدنى منه مرتبة فحسب ، ولكن بوصفه كاتبا من نوع آخر يختلف عن طراز إثردج . وملاهى چونسون

لا يصلها بالملاهى السلوكية الأحدث منها عهدا إلا صلتان فحسب — هما واقعيتها ولمزها ، ولسوف نرى أن واقعية جونسون ولمزه هما من نوع مستقل تمام الاستقلال فى كثير جدا من سماتهما ، من السمات المشابهة التى تبدو لنا فى مسرحيات فترة عودة الملكية .

ويجب أن نلق بالنا إلى أن ملاهى الطرز Humours لا تحفل عادة بالفكاهة humour ؛ وهى تعتمد من حين إلى آخر على التندر Wit (التنكيت !) إلا أن أكبر اعتمادها هو على اللمز satire ، والمبالغة فى تصوير الأنماط يتيح الفرصة الملائمة لاستخدام هذه الطريقة من طرق الإضحاك — أعنى طريقة اللمز — والحق أنها هى فى نفسها ، وإلى حد ما ، مظهر من مظاهر الملكية المبدعة للمز . وهذا الفرق بين ملاهى شيكسبير ، وملاهى جونسون يتضح لنا عندما نقلب النظر فى تطور الإنتاج عند كل منهما . إن الفكاهة فى مدارج تقدمها من شأنها أن تصبح أكثر طراوة وليونة ، وذلك فى اتجاهها إما نحو رقة الشمائل المتزايدة ، وإما نحو التأمل المفرط ، الذى يتسم بسمات رفيعة من التفكير العميق . أما اللمز ، فعلى العكس من هذا ، إذ من شأنه أن يزداد مرارة ، وأن يصبح أشد قسوة . وأما الفكاهة فقد تنتهى إلى الحزن ، كما ينتهى اللمز على الدوام إلى التشاؤم[1] . وبينما نلاحظ الرقة المتناهية فى روايات شيكسبير ، والتى تنتهى فى أخريات حياته بهذه النظرات الحزينة فيما يكتنف الحياة من ظلال وظلمات ، نجد فى روايات جونسون تحولا مطردا من الجو البشوش نسبياً فى ملهاة ... Every Man إلى مرارة ملهاة ڤولبون وزرايتها التى لا تخفى على أحد . وليس يخفى أن افتقار ما نسميه ملهاة «الطرز» إلى الفكاهة دليل على وجود إحدى المخالفات الكثيرة فى مُسَمَّياتنا الأدبية ، وواضح أن السبب فى هذا هو التعديل السريع الذى يطرأ على معانى

(١) هذا ما يذكرنا بابن الرومى الذى كان أعظم هجاء فى الشعر العربى وأشد المتشائمين (د) .

المصطلحات التي يستعملها النقاد. وقد يكون من الأسلم أن نسمى ملاهى جونسون «الملاهى الواقعية» أو «ملاهى اللذع» لنُفرِّق بهذا بينها وبين الملهاة الرومنسية بجوها الفياض بالفكاهة، ولنفرق بينها وبين الملهاة السلوكية الأحدث منها عهدا.

الملهاة السلوكية :

إن الملهاة السلوكية هى، كما يوحى بذلك اسمهـــا، نوع مختلف كل الاختلاف من ملاهى جونسون. لقد نجد طُرُزا فى ملاهى إثردج وكونجريف وفاركهار وڤانبرج، إلا أن هذه الطرز ليست طرزا شديدة النبر والوضوح بالدرجة التى تتبينها فى ملاهى جونسون، ثم نحن نجدها تشتمل. فضلا عن ذلك، على خلاف ملحوظ فى تصورها. فلقد رأينا أن الطُرز فى ملاهى جونسون هى لمسات خُلُقية صارخة مبالغ فى تصويرها ؛ وأسمـــاء شخصياته المسرحية ذاتها دليل على ذلك. ففى ملهاة ... Every man نجد Deliro (الهاذى أو المخطرف ؟) وسورديدو Sordid (الوضيع أو الحقير أو القذر) وفَنجُوسو Fungoso (المعمل أو الطفيلى أو الذى لا شأن له) وشِفْت Shift (الحِيَلى) ؛ وڤولبون وكورباشيو فى ملهاة الثعلب هما من قبيل تلك الأسماء ... وهى كلها تدلنا على اتجاه نشاطه الخلاق. ونحن نجد عكس هذا فى الملهاة السلوكية، فالطُرز قلما تكون فيها لمسات من الأخلاق المبالغ فيها. إن «الطرز» أو «الأخلاط» إذا استبقينا اللفظ القديم كما شرحناه آنفا آتية – فى الإنجليزية – من التقاليد والعادات وألوان الطيش التى تعج بها الحياة الاجتماعية ؛ فهذان نوڤل ولورد پلوزنُل فى ملهاة The Plain Dealer، وهذان لورد فروث وسير پول پليانت فى ملهاة The Double Dealer ثم وِتْوُد وپتيولانت فى ملهاة The Way of the World، ثم

سير هارى ويلدرز والليدى بى مود شيز فى القرن الثامن عشر — كل هؤلاء أشخاص يستمدون صبغة فكاهتهم من حماقات زمنهم الاجتماعية ، لا من حماقات البشرية الغريزية . والشراهة لم ترد كثيراً فى الملهاة السلوكية ، لكنها وردت بكثرة فى ملاهى جونسون ، وذلك بالضبط ، لأن الشراهة لمسة من الأخلاق ، وليست صفة ناجمة من عرف اجتماعى .

إن العنوان الذى جعلناه لهذا النمط من المسرحية — ملهاة السلوك — هو بالطبع عنوان مشتق بحذافيره من حماقات المجتمع وتقاليده التى تصورها مسرحيات العصر ، إلا أن للفظة « السلوك » نفسها معنى أعمق ، وأكثر أهمية من حيث الموضوع الذى تكتب فيه ، من معناها العادى ... معنى ربما انتفعنا به فى تحليلٍ أدق للخصائص التى يتميز بها هذا النوع . فى الفصل الثانى من ملهاة The Double Dealer نجـــد الليدى فروث تتحدث إلى سنثيا قائلة : « أقسم على أن ملفونت سيد ظريف ، إلا أننى أحسب أنه يفتقر إلى سلوك » ، وهنـا تسألها سنثيا متعجبة : « سلوك ! وما ذاك يا سيدتى ؟ » ، وتجيبها الليدى فروث شارحة : « بعض السجايا المميزة ... مثال ذلك بشاشة طلعة bel air مستر بوسك أو لألاء جبينه... جلال مولاى ... هذا الجلال المهيب الذى هو الرقة نفسها ... أو شىء ما ينبع من صميمه هو ... شىء ينبغى أن يبدو ... أن يبدو ، لا أستطيع أن أقول يبدو ماذا » . فهذه الفقرة التى اقتبسناها هنـا تدلنا على أن عبارة « ملهاة السلوك » تشتمل على شىء أكثر مما يتبادر إلى الذهن أول الأمر . فالسلوك يمكن أن يعنى صراحةً الطرق التى يسلكها النـاس فى الحياة ، وفى هذه الحالة يمكن أن تنطبق التسمية على ملاهى جونسون ، وعلى ملاهى فترة عودة الملكية أيضاً . وقد يمكن أن يعنى تقاليد مجتمع متصنع ؛ كما يمكن أن يعنى شيئاً فيه حصافة وفيه بهـاء يتصف به الرجال

أو النساء ، لا مزاجا مشتقا من فطرة أو مزاج طبيعى ، ولكن ظرف أو بهجة ناشئة عن التهذيب المُصَفَّى ؛ شىء مما يبدو Jene-scay-quoysh[1] فإذا كان السلوك هو ما يتضمنه المعنيان الأخيران أصبح لا ينطبق إلا على ملاهى إثردج وكونجريف فقط .

وعلى هذا فادة ملاهى فترة عودة الملكية . وشخصياتها تختلف اختلافا ملحوظا من مادة ملاهى چونسون وشخصياتها ، على أنهما يتشابهان من حيث أمكنة الحوادث ؛ وجميع ملاهى فترة عودة الملكية بلا استثناء تجرى حوادثها فى حدود مدينة لندن . وقد مزج سدلى Sedley بين أسماء وهمية وأسماء حقيقية فى ملهاته بللاميرا Bellamira . والظاهر أنه أتلف ملهاته هذه بفعله ذاك ، على أن أحسن كُتَّاب هذا العهد تحاشوا الوقوع فى مثل هذه الغلطة ، وكانوا يستمسكون استمساكا شديدا بالعرف الجارى فى المجتمع اللندنى . وما إن أخذت الملهاة السلوكية تخرج من هذه المدينة إلى الريف ، كما حدث فى ملهاة فاركهار المسماة The Rocruiting Officer حتى قضى عليها بالانحلال . ولم تستطع قط أن تنتقل إلى آفاق ثاليا الشيكسبيرية الأسطورية ، ولو قد فعلت لقضى عليها الذبول هناك ، كما يذبل النبات الذى ترعرع فى أصيص فى دفء المنازل إذا نقل إلى زمهرير الخلاء الطلق .

ولقد كانت ملاهى عودة الملكية أيضاً تشاطر ملاهى چونسون روح أماكنها ، إلا أنها فى مشاطرتها تلك الروح بدلت فيها . فلقد رأينا أن ملاهى چونسون كانت تعتمد على اللمز الذى يعد جزءاً مكملا للملهاة السلوكية . على أن هذا اللمز حينما عاد إلى الظهور مرة أخرى كان قد تغير تغيراً كلياً . إنه لم يعد بعد هذا اللمز الذى ينضح بما فى نفسية الكاتب من أفكار ومن بعض التشاؤم كما كانت حال چونسون ، لكنه أصبح لمزا لطيفا هينا صادرا عن قوم لطفاء يلمزون به حماقات أولئك الذين يحاولون

(١) معنى هذه العبارة تتضمنه الأوصاف السابقة .

الدخول فى دائرتهم اللطيفة الظريفة . لقد كان لمزا يثير ضحك الضاحكين على الحالات المتسكعين والمخنثين المتأنقين وأدعياء الذكاء ، والمختالين ومدعى المعرفة بالفنون . وإذا استثنينا « ويكرلى رجل النخوة » الذى « صب أسواط عذابه على الجيل البكّاء » نجد أن هذا اللمز لم يصبح مرارة قط ، ولم يزد على أن كان نوعا من الزراية التى يصعب على الناس إرضاؤها ، ولم يقتصر أمر ملهاة السلوك بطبيعة الحال على اللمز ، فقد استخدمت أيضا عنصر البراعة فى التندر ، ذلك العنصر الذى حام جونسون حول حماه . ولم يَرِدْ وردَه إلا قليلا . ولمز جونسون هو لمز المبالغة والمغالاة ؛ فهو لا يفعل فعله بواسطة خيال خصيب ، ولكن بواسطة صفعات ثقيلة على أم القفا ! ولقد أهملت الملهاة السلوكية ذلك جميعا ؛ لقد كانت ملهاة رقيقة دقيقة أنيقة ، ومن أجل هذا آثرت اللمز باستخدام هذا الذى نسميه « مزاحا esprit » وهو الذى يتوقف فى جوهره على عنصر عدم الملاءمة بين فكرتين ، أو بين فكرة وهدف ؛ وطريقته تختلف اختلافا كليا عن طريقة الكتاب فى عصر إليزابث ، كما تختلف الطريقة المذكورة أخيراً عن فكاهة شيكسبير ، تلك الفكاهة اللطيفة التى تسلم الإنسان لجو من الخيال .

ويكاد يكون من الأمور المحتومة ، ونحن نبحث فى ملهاة السلوك ، أن تواجهنا مشكلة الأخلاق morality . والملاهى السلوكية النموذجية التى ظهرت فى فترة عودة الملكية تفيض بالعبارات والأفكار الخليعة والمواقف الماجنة بصورة تجعل من العسير علينا أن نتناسى هذه المشكلة . ولقد تحدثنا قليلا من قبل عن هذا الموضوع ؛ إلا أنه يحتاج هنا إلى مزيد من الإيضاح الذى لا يقف عند الإشارة إلى أن هذه الملاهى التى كتبت فى فترة عودة الملكية لم يمكن أن تفلت بما فيها من خلاعة من أعين أهل العصر الحديث ؛ ولم تكن الملهاة السلوكية قط هى التى تحتكر جانب

الخلاعة فى ذلك العهد ، فقد كانت جميع أنماط الملاهى التى صدرت بين عام ١٦٦٠ ، ١٧٠٠ قد لطختها براعة الإثم التى كانت تجرى بالخنا فى ذلك الزمن . على أنه من الممكن فى الواقع أن تقول قولاً لا يتسرب إليه الشك إن ثمة عناصر خبيثة يعثر عليها فى الملاهى التى ليست من نوع الملاهى السلوكية ، من ملاهى ذلك العهد ، وهى ملاه لم تستفض شهرتها ، بل إنها عناصر أشد خبثاً مما فى ملاهى إثردج وكونجريف التى يسهل علينا الحصول عليها . ومما يسترعى الانتباه حقاً أن رجلا مثل شادوِل ، فى ملهاته The Squire of Alsatia ، حيث ينسج صراحة على منوال جونسون ، يبدو مبتذلا ابتذالا لا يمكن التعبير عنه ؛ بينما نراه فى ملهاة Bury Fair ، حيث يظهر فيه ، من غير شك ، أثر ملاهى إثردج ، نقيا عفًّا بما لا يقاس ، حتى لو حكمنا عليه بمقاييس الذوق الحديث .

وقبل أن نصدر حكمنا على هذه الملهاة السلوكية لما تفيض به من تهاون كبير بالقيم الأخلاقية ، فلا بد أن نضع نصب أعيننا أموراً شتى ؛ أولها أن الملهاة السلوكية من ضروراتها أن تكون ملهاة ذهنية ، إذ لا تمس العواطف ولا تسمح بالإبانة عنها بصورة فعليـــة مهما يكن أمرها ؛ وهى لهذا السبب لا شأن لها بأى طريقة من الطرق بعواطفنا ، بل هى تتجه على الدوام إلى عقولنا ومنطقنا بصفة خاصة . والتندر فيها تندر ذهنى خالص ، والتذاذنا إياه يأتى من ناحية عقولنا لا من ناحية قلوبنا ؛ وهذه السمة الذهنية التى تتسم بها ملاهى إثردج وملاهى كونجريف تجعل ما فيها من ألوان المجون والابتذال قليلة الضرر على التحقيق ، بالقياس إلى غيرها من المـــلاهى . والكتاب الخليع حقا هو ذلك الكتاب الذى يتلاعب بعواطفنا ، تاركا عقولنا وراءه ظهريا . والخلاعات التى تفيض بها ملاهى فترة عودة الملكية قلما تستخدم ، إذا هى استخدمت ، إلا لكى تثير ضحكة من ثنايا النكتة التى تنفذ تلك الخلاعات من خلالها . ويطلب

من الجمهور هنا أن يكون بليد الإحساس بلادةً خالصة . وبلادة الإحساس هذه تفل من غَرْب ما عساه أن يكون ذا أثر سيء لولا هذه البلادة ، وتجعله عديم الضرر .

وملهاة السلوك قد اهتمت أشد الاهتمام ، فضلا عن ذلك ، بهذا الاتجاه فى جميع الملاهى الراقية ، وبالأحرى بالشخصية المتكلِّفة ، والموضوع المتكلَّف ، إنها ملهاة واقعية ، ولكن واقعيتها لم تكن كواقعية ملاهى جونسون الذى كان يتعمد أن يعرض لنا فيها عن طريق طُرَزه أو عن طريق أنماطه لمسات من الحياة فى عصره ، إننا نجد فيها قدراً ضخماً من التلميحات إلى أحداث محلية ، وموضوعاتها مستمدة فى كثير من الأحيان من مجريات الحياة الحقيقية فى عصره . والملهاة السلوكية تعطينا هى أيضاً صورة من الحياة الواقعية ، إلا أنها حياة واقعية داخَلها الاصطناع ؛ وأكثر من هذا أنها هذه الأجزاء من الحياة الواقعية الأقرب إلى الأخيلة والأوهام ، أو أجزاؤها التى تكاد تكون فى نظرنا أقرب إلى الأمور غير المادية . وهذه هى الحقيقة التى وفق لامب إلى اكتشافها فى موضوعه : بحث فى الملهاة الاصطناعية فى القرن الماضى [1] . وهذا الموضوع وإن خالطه شيء من المبالغة ، وفقد بذلك شيئاً من قيمته ، إلا أنه قد أحاط بحقيقة هذا النوع الفريد ، مما أبدعه الكتاب فى ميدان التأليف المسرحى . ولقد حاول كل من إثردج وكونجريف محاولة لم تنقطع فى رسم ملامح الحياة الأكثر تهذيباً فى أيامهما — وبالأحرى ما كان عصرهما يتسم به من بهجة وفطنة وظَرف . وقد حاولا كذلك أن يُصنِّما السلوك الذى كانا يصورانه ، وبعبارة أخرى ، أن يصورا ذلك السلوك فى أروع صوره لطفاً وروحانية . وعلى هذا ، فنحن حينما نقول إن هذه المسرحية مسرحية واقعية من حيث

---

(1) On the Artificial Comedy of the Last Century.

أنها تعطينا صورة من الحياة المعاصرة لها فى بيئة عاصمة البلاد التى ظهرت فيها، فواجبنا أن نقيد هذا القول بالنص على أن تلك المسرحية لا تعطينا إلا صورة لنواحٍ معينة فقط من الحياة المعاصرة، وأنها تعالج تلك النواحى بطريقة خاصة بها .

ثم لايزال أمامنا أمر جدير بالنظر فى ختام هذا البحث ، فالملهاة كما رأينا من قبل هى ما يثير ضحك المجتمع الراقى على انحرافات وأمور شاذة معينة . ولقد كان مجتمع عودة الملكية مجتمعاً غريب التكوين ، لا يشبه مجتمعنا الحديث ولا مجتمع عصر إليزابث ، ولهذا ربما كانت الأشياء التى تعد فى نظره أشياء شاذة أو منحرفة لا تمت إلى فكرتنا عن الانحراف بأية صورة من الصور . فإذا كان لنا أن نزن هذه وزناً صحيحاً لزم أن نضع أنفسنا بقدر المستطاع فى موقف الصفوة من أهل القرن السابع عشر ... يجب أن نلم بتاريخ الحياه ودقائقها فى هذه الفترة إلماما صحيحاً ... يجب أن نستيقن من أن الزوج الغيور فى ذلك العهد ، وفى هـــذا المجتمع الراقى بخاصة ، كان شخصاً مضحكا حقاً ، لا لشىء إلا لأن غيرة الأزواج فى مثل ذلك المجتمع كانت شذوذاً فى العرف وانحرافا عن التقاليد . ومن هنا لم يكن ممكنا تصور الزوج الغيور إلا كمشروع للهسط المضحك ، ولم يكن ممكنا تصوير استغفاله إلا على أنه لون من ألوان المزاح ، فالذى قد يكون فى نظرنا موضوعاً مثيراً للرثاء ، بل ربما موضوعا فظيعاً ، يزيد فى نظر هذه الصفوة من أهل القرن السابع عشر على أن يكون مصدراً ، بل مصدراً أصيلا ، للضحك .

ونحن ، بناء على ذلك ، حينما لا نستطيع أن ننكر أن ثمة كثيراً من الفقرات فى روايات إثردج وكونجريف تبدو فى نظرنا اليوم شديدة الابتذال ، شديدة الهُجر والفحش ، يجدر بنا عندئذ أن نحاول ، صادقين ، أن نستذكر روح عصر تلك الملاهى ، وفوق هـــذا ، أن نربط بين مادة الضحك فيها وبين مظاهر الضحك وأسبابه فى أزمان أخرى وأماكن أخرى.

الملهاة المهذبة :

إن الملهاة السلوكية التى من هذا النوع ، فى جميع مقاصدها وأغراضها كان أمرها قد تلاشى فى أوائل القرن الثامن عشر بمجرد أن تلاشى مجتمعها الخاص الذى وجدت هذه الملهاة من أجله . والواقع أن كوتجريف. دهقانها الأعلى، كان قد ولد قبل أوانه بعشرين عاما،والمحقق أن الملهاة السلوكية كانت لا تزال ماضية فى سبيلها ، ولكن فى صورة معدلة ، لقد كان تلاشيها من حيث شكلها الأصلى بسبب اندفاع ذوق الجماهير إلى الناحية العاطفية ، إلا أنها مع ذلك استمرت فى الظهور ، ولكن فى تلك الصورة التى أطلق عليها فى القرن الثامن عشر اسم : الملهاة المهذبة.وهذه الملهاة المهذبة هى الملهاة السلوكية التى كانت تناسب الطبقة الراقية — والتى لم تكن أرستقراطية بطبيعتها — فى هذا القرن . والتى جاءت بعد الطبقة التى كانت تماثلها فى عهد شارل الثانى ؛ ولقد كان أول استعمال هذه التسمية ، على ما يظهر ، على يد أديسون فى نفس السنوات التى شهدت تطور هذا النمط ، إلا أنها لم تتضح بمعناها الصحيح فى أى مؤلف كما اتضح ذلك فى هذه المقدمة التى لا يعرف كاتبها ، وهى مقدمة المجلد الثالث من كتاب : المسرحية البريطانية الحديثة The modern British Drama (١٨١١) . وقد ورد وصف ملهاة الزوج المهمل The Careless Husband (لكاتبها سِبَر Cibber) على أنها : أول ملهاة مهذبة شهدها المسرح الإنجليزى ، كما أنها طليعة عدد ضخم من طبقة من المسرحيات التى تشبهها والتى تختلف من الروايات السابقة فى أنها لا تصور لك عملية نزوة جامحة من نزوات النفس مندفعة فى سورة عنيفة إلى إنجاز شهواتها ؛ إن هذه المسرحية لا تصور لك حالة الإنسان الطبيعية . بل حالته المصطنعة . إنها لا تعرض لك الأخلاق وهى تعمل

تحت سيطرة شعور طبيعي ، بل تعرضها وهى محجوبة عن ميولها الأصلية بواسطة عادات الحياة العليا وقوانينها وطقوسها .

ونلاحظ وجود شيء من سوء الفهم هذا بالطبع ، مرجعه بأكمله على الأرجح إلى أديسون ، ولكن الخصائص التى تتحدد على هـــذا النحو هى الخصائص الخالصة للملهاة المهذبة . فجيل الملكة آن والجيل الأحدث منه والذى غبر بمنتصف القرن الثامن عشر كانا كلاهما جيلي عواطف رقيقة مرهفة وأقل أرستقراطية من حيث صبغتهما الطبيعية من جيل الملك شارلز، لقد كانت الصبغة الذهنية لا تزال تغلب عليهما ، إلا أن التغييرات الشاسعة التى حدثت فى السنين التالية لثورة سنة ١٦٨٨ قد تركت آثارها فى الطبقة الراقية وفى المسرح ، ولقد ازداد الجيل نفسه خنوثة عما كان من قبل . وكانت الكلفة والمظاهر تسيطر على حياة الطبقة العليا من المجتمع ؛ وهذه الكلفة وتلك المظاهر هما ما تصوره لنا تلك الملاهى المهذبة ، ومن ثمة فقد تلاشى كل ما كان فى المسرحيات الأقدم عهدا من سمات الرجولة والشهامة ؛ ثم إذا كانت ملاهى عودة الملكية قد عرضت لنا صورة المجتمع أشد اصطناعا مما عرضته علينا ملاهى جونسون ، فلقد كانت هذه الملاهى المهذبة أكثر اصطناعا بمراحل من ملاهى إثردج وكونجريف . لقد كانت الملاهى تتنزه عن إيراد معظم الخلاعات وألوان المجون التى كانت تشوه الملاهى القديمة من وجهة نظر النقاد الأخلاقيين ؛ أما الدسيسة فكانت سوقها نافقة فى تلك الملاهى ، إلا أنها كانت دسيسة تستخفى عن الأنظار فى أستار مصطنعة . . . وفضلا عن هذا . . . فقد كانت دسيسة تتخللها العواطف الرقيقة التى تسمو بها سموا كبيرا ولقد قرر كاتب مقدمة كتاب المسرحية الإنجليزية الحديثة ، أن ملهاة الزوج الشاك : The Suspicious Husband تنفرد من بين الملاهى بأنها مثل أسمى للملاهى المهذبة فى عهدها الأخير ؛ ونحن نجد فى هذه المسرحية ، بالرغم مما تفيض به من

الترخص فى مشاهد الشراب والغزل ، مسحة دافئة من العواطف الرقيقة .
ونلاحظ أن ألوان السلوك الخشنة قد حل محلها جو من التأدب واللياقة .
ثم إنه إذا حدث أن وقعت أنظارنا على ما يلوح لنا أنه أمر يمت إلى الرذيلة
بطرف فى بعض المواقف التى تتسم بشىء من الدهان والملق فإن عناصر
الترخص وانطلاق الشهوات الأشد قذارة لا تلبث أن تتلاشى ويحل محلها
روح أكثر احتشاماً ولياقة .

على أننا نجد فى هذه الملهاة المهذبة شيئاً أكثر من أن يكون مجرد هذه
النغمة الأخلاقية التى تفصلها من النمط الأقدم منها عهداً فى تاريخ الإنتاج
المسرحى فى عالم الملهاة . فبراعة التندر التى تميز ملاهى كونجريف لا يكاد
يكون لها أى شأن فيها ، والضحك لا ينشأ فيها من التخيلات ذات الدعابة
الحلوة التى يبتكرها أناس لوذعيون أوتوا نصيباً وافراً من الذكاء ، بل
ينشأ من ضروب التكلف التى يتسم بها هذا المجتمع ذو السلوك المفتعل . فهذه
الليدى بتى مودش ومن يلوذ بها من الظرفاء ليسوا من الحذق الأصيل فى
شىء ، وإن كانوا على جانب من الذكاء فى ناحية من النواحى ، لكنهم مع
ذاك لا يضحكوننا بسبب حضور بديهتهم وسرعة نادرتهم بقدر ما يضحكوننا
بمظاهرهم المتكلفة المستظرفة ، وأسلوب حياتهم الشديد الاصطناع . إن
أبطال الملاهى السلوكية الأقدم عهداً هم عادة أناس عاديون — أمثال
كيرلس وكورتين ... وبوجارد — أولئك الذين يضحكوننا تارة على أهل
التكلف المبالغ فيه أشد المبالغة ، وعلى أهل الجهالة الجهلاء تارة أخرى . أما هنا
فتصبح الحماقات بمكان البؤرة من الصورة ، كما يتلاشى منها الناس العاديون .

ملهاة الرسيسة :

إن ثمة نمطاً من الملهاة استطاع أن يحتفظ بوجوده دائماً تقريبا خلال
المدة الطويلة التى غبرها منذ أن وجد فى أيام فلتشر حتى نهاية القرن

الثامن عشر ، وهو نمط ظل مستقلا بنفسه عن الملهاة السلوكية ، وسليلتها الملهاة المهذبة ... أما هذا النمط فهو ملهاة الدسيسة . ولعل من النادر أن نجد ملهاة خالصة من هذا النوع . ولكن يوجد عدد لا يحصى من الملاهي التي تجعل من الدسيسة عنصرا بارزا من عناصرها ولذا يجدر بنا أن نجعل هذا النمط فرعا قائما بذاته . وينشأ الضحك كله أو جله في هذا اللون من الملهاة ، كما يدل عليها اسمها . من صنوف التخفي والدسائس والتعقدات التي تقوم عليها عقدة الموضوع وفي بعض ملاهي فلتشر ، وفي جميع ملاهي مسز بهن Mrs Behn ومسز سنتليفر (Mrs Centlivre سنتيم وجنيه) تتركز عناصر الإمتاع كلها في المعالجة البارعة لسلسلة من المواقف التي رسم هؤلاء خطتها رسما دقيقا ، تلك الخطة التي تؤدي إلى أخطاء مضحكة لا حصر لها وإلى نهايات مسلية . وهذه الملهاة تقع بوجه الإجمال دون تلك الأنماط التي كنا نتناولها بالفحص بشوط كبير وذلك لصلتها الوثيقة بالمهزلة ، وإن اختلفت منها في أنها عادة لا تستعمل هذا الهزل السمج أو الحوادث الغليظة فيما يدعو إليه تطورها . وفي أحوال كثيرة جدا لا تنتهي تعقدات ملهاة الدسيسة إلى شيء ، اللهم إلا مجرد المواقف المضحكة ، هذه المواقف التي ترجع عوامل الإضحاك فيها إلى ما تعرضه من ألوان التناقض وعدم الملاءمة الذهنية . ولا يمكن أن يشتمل هذا النمط من الملاهي على شيء من النكتة البارعة أو شيء من الفكاهة بصورة عملية ، بل لا يمكن أن يقبل ولو شيئا قليلا من اللمز ، وكل ما يبدو هنا فيه هو ملهاة المواقف الخالصة التي نجدها قد تطورت كأحسن ما يكون التطور الرفيع المسلي . ولملهاة المواقف هذه — كما رأينا — قيمة الذاتية الممتازة ، ويجب أن يكون لها مكانها الكريم بين الأساليب الميسرة لكاتب الروايات المضحكة . على أن مكمن الخطر فيها هو أنها تصبح إذا بولغ فيها ، شيئا تافها رتيبا ، ثم لا تلبث مشاعرنا وعقولنا أن تستغثها بالتدريج . ومن مساوئها أيضا أنه بمجرد أن يبطل ما في تطور الموضوع

من جدة وطرافة ، فإننا لا نستشعر فيها أى مسرة ، ولا نجد لها أية قيمة . أما ملهاة الدسيسة فعلى العكس من ذلك تماما ، إذ أنها أكثر شمولا وأوسع أفقاً من كثير من الأنماط الأخرى . والدسيسة التى تعرضها لا تتقيد بزمان أو مكان ... إنها توجد فى عالم من صنعها هى ، وهى لا تزخرف لنا سلوك الناس فى زمن بعينه ، وموضوعها هو البسط المداعب المرح للإنسانية كلها . ولهذا كان واجبنا ، ونحن نكب على دراستها أن نأخذ حذرنا ، فلا نقع فى أحد طرفى الإسراف : يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعيبها بسبب أن ما يلذنا منها سطحى محض ولا عمق فيه ؛ ويجب أن نأخذ حذرنا أيضاً فلا نسرف فى الثناء عليها بسبب المهارة التى يتطور على ضوئها الكثير من هذه الملاهى . وملهاة الدسيسة تقف على القطب الآخر من عالم الخلق المسرحى، إذا وقفت مسرحية من نوع The way of the world على القطب المقابل ، إذ أن إحداهما تهتم اهتماما مطلقاً على المظاهر الخارجية للإضحاك ، بينما تقوم الأخرى على البسط الذهنى فحسب . وأسمى أنماط الملهاة ، وبالأحرى ذلك الذى يلقى أوفر نصيب من النجاح فوق المسرح ، وأوفر نصيب من العناية فى الدراسة هو ما كان مزيجاً من هذين النوعين بعامة .

الباب الرابع

الملهاة المفجعة

إلى هنا نكون قد استعرضنا الملامح الأساسية لتينك الصورتين من صور التعبير المسرحي ، وهما الصورة المفجعة ، والصورة المضحكة ، اللتان اشتهرتا منذ عهد آرسطو بأنهما الصورتان الأساسيتان بين جميع صور التأليف المسرحي ، واللتان تصلحان فى الوقت نفسه لأن تكونا مقياساً للنظر فى أنماط أخرى ؛ على أنه كان يوجد فى أيام اليونان فضلا عن هذين النوعين المسرحية الساتيرية Satyric وهى نوع يختلف عن الملهاة وعن المأساة على السواء ؛ بينما كان بعض الكتاب المسرحيون ينتجون ألواناً أخرى من المسرحيات متفرعة من المسرحية المفجعة العادية التى تنتهى بالوفاة ، أو يدخلون بعض عناصر التضحيك فى روايات ليست مضحكة بحال من الأحوال . على أننا نجد ما هو أكثر من هذا فى تاريخ المسرح الرومانى ، فقد كان ثمة كاتب لاتينى واحد على الأقل ، ربما كان يأخذ بسنن الملهاة الإيطالية الأكثر تحررا ، يجرى تجاريبه فى كتابة مسرحية مضحكة ذات شخصيات مأخوذة من أساطير البطولة وأقاصيص الآلهة . وعلى هذا فقد كان ثمة سلف كلاسى صالح لهذا النمط من المسرحية ، أو بتعبير أدق لأنماط من المسرحية كانت تمتزج فيها توابع المآسى والملاهى العادية بصورة أو بأخرى . وعند ما قام مسرح جديد فى أثناء عصر النهضة ، وبخاصة عندما أخذ هذا المسرح يزدهر فى انجلترا ، حيث أتاحت حرية التقاليد الرومنسية الفرصة لتطورات أبعد مدى ، أخذ هذا الاتجاه نحو المزج بين النوعين يزداد أكثر فأكثر ، مما كانت نتيجته قيام أنواع متباينة تباينا شديداً ، منها الملهاة الرومنسية ، والملهاة المفجعة لصاحبيها بومونت وفلتشر ، والمأساة التى يتخللها كثير من التفريج المضحك ؛ ثم نشأت فضلا عن ذلك كله ، وبفضل ما حدث من التبدل فى وجهات النظر الاجتماعية ، الملهاة العاطفية الرقيقة حيث كان الضحك يُنحى جانباً فى سبيل تأملات أخلاقية وأشجان عاطفية

نظريات فى الملهاة المفجعة :

إن مشكلة الملهاة المفجعة والمأساة ذات النهاية السعيدة القريبة الصلة بها هى من المشاكل التى طالما تناولها الأقدمون بالبحث . ولقد كان نقاد النهضة الإيطاليون لا يرون بأساً فى معظم الأحوال فى أن تنتهى المأساة نهاية سعيدة . وقد كان جيرالدى شنتيو G. Cinthio ، وسكالجر ، وكاستلفترو يجيزون هذا النوع بالإجماع ، وتبعهم فى ذلك كثيرون من أصحاب النظريات الفرنسيين، أمثال لاتاى La Taille وفوكلان Vauquelin ولم يكونوا يحفلون عادة إلا بفرق واحد هو أن النهاية السعيدة فى المسرحية الجدية لا تعدو كونها نهاية لا تحيق فيها كارثة بأحد ، أما فى الملهاة فالكوارث أشياء لن تهدد أحد فى نهايتها ولقد رأينا فى بحثنا لوحدة العمل (أى وحدة الموضوع) أن المشكلة الفرعية الخاصة بملاءمة ، أو بالأحرى بجوز المزج بين عنصرين خالصين من الأسى والضحك كانت من المشاكل التى توفر عليها الباحثون كثيراً ؛ وكان البعض يحاولون الدفاع عن هذا النمط الحديث بالاستشهاد بالطبيعة . ولا مندوحة من استبعاد هذا الدفاع من النظرة الأولى ، إذ أن احتذاء الطبيعة احتذاء صادقاً ليس هو المحك الذى يكشف عن قيمة المسرحية ؛ وكم فى الطبيعة من أشياء لا يمكن أن يرضى الذوق السليم عن مسرحتها ، ولا بد من العناية بإقامة الانسجام فى عملية المزج بين الأساليب المختلفة للحياة العادية قبل أن نجمع بينها بصورة فنية فى مسرحية واحدة . إن المسرحية تقوم على الحياة ، لكنها الحياة المختارة المتخيّلة المتسقة الأجزاء . إنها تصور أحوال عقولنا وقلوبنا محررة ، وقد وضعت بمعزل عنا فى صورة تأخذ على العيون مساربها . إن المسرحية ليس لها قوانين خاصة بها فقط ، بل إن لها لمميزات خاصة بها أيضاً . إنها الحياة والأخلاق الإنسانية تسامينا بهما ووضعناهما فوق مستوى من الوجود جديد ، حيث

تسيطر قوانين أخرى وعادات أخرى غير تلك القوانين وهذه العادات التى تسيطر فى هذه الأرض ، ولهذا فنحن لا نستطيع أن ننقد هذه المسرحية من وجهة نظر الوجود الطبيعى .

المزج بين المأساة والملهاة :

ونحن حينما ننتقل من النظر المجرد إلى التطبيق العملى ندرك من فورنا ، وحينما نستعرض أولا تلك الروايات المفجعة التى أجاز المؤلف أن يدخل فيها عنصراً معيناً من العناصر الضاحكة ، أن مثل هذه المادة الضاحكة يمكن استخدامها بأغراض ثلاثة جد مختلفة ، وفقاً لأهداف الكتاب المسرحيين الأساسية ، وهكذا يمكن استعمال العنصر الضاحك ، بادىء ذى بدء ، بوصفه عنصراً مبايناً للعنصر المفجع فحسب . وفى هذه الحالة ندر أن يثير ، أو أن يقصد به أن يثير ، أى شىء من الضحك . ومشهد البواب (الحاجب) فى مسرحية ماكبث هو مشهد ضاحك إذا شئنا له أن يكون كذلك ، إلا أنه يكون نوعاً من التلهى البشع الذى لا نستخدمه إلا لنزيد من شناعة الحوادث الجارية داخل القصر ، فهو بدلا من أن يخفف من وطأة التوتر المفجع فى سلسلة حوادث الموضوع ، يزيدها ضغثاً على إبالة كما يقولون . ومثل هذا الأثر يحدثه مزاح المهرج فى مأساة الملك لير ، ذلك المزاح الذى لا يصنع شيئاً إلا أن يزيد فى صرامة مشهد الجنون المرعب ، وصرامة العناصر العاصفة ومن هذا القبيل أيضا مشهد حفـــارى القبور فى هاملت ، فهو مشهد إن تكن أجزاء منه ربما أتاحت مهلة من الراحة للعواطف الشديدة التوتر ، قصد به تأكيد القنوط المفجع بواسطة هذه النكات السكثيبة الكابية التى راح الحفار يقذف بها العظام البالية والجماجم الخاوية . وفى الحق إننا لابد واجدون أن معظم هذه المشاهد الضاحكة فى غمرة مآسى شيكسبير هى وجه من أوجه التضاد مع لذعة الأسى فيها ، وهى لهذا تزيد استمرار هـذه اللذعة

ما تهيئه فى نفوسنا من حالة مغايرة ، بدلا من أن تخفف من تلظى مشاعرنا .
على أننا نجد أن الغرض من هذه المشاهد الضاحكة يكون أحيانا هو التفريج
عنا من إصر الحزن ، فمشاهد الخدم ومشاهد مركوتيو فى روميو وچولييت
هى مثال لذلك،ونحن نجد أن العنصر الضاحك هنا هو عنصر من عناصر التسلية
الخالصة ، وقد قصد به إلى هذه التسلية بالفعل ، قُصد به أن يكون متنفسا
لراحة أعصابنا فى وسط العمل المفجع ، فكان ذلك فعلا . ولم يكن شيكسبير
يتوسع فى تطبيق هذا المذهب فى التفريج ، ولو أنه كان سمة ً ملحوظة فى كثير
من مسرحيات الحقبة الأولى من القرن السابع عشر . ومن المحتمل تماما أنه
قد أدرك الصعوبة التى ينطوى عليها هذا المذهب فيما يتعلق بالتنسيق النهائى
للأشخاص الفكهين ، وقد جرت العادة بالتخلص من هؤلاء بالموت ، فهذا
مركوتيو يُغتال فى روميو وچولييت ومثله برجتو Bergetto فى رواية
Tis pity لصاحبها فورد . على أن نهاية أمثال هـــذه الشخصيات لا تملأ
نفوسنا بالفكهة الأصيلة للمأساة . ونحن نشعر بأن ثمة شيئاً غير طبيعى
فى مياتهم ، إن أثارة من الشك تنشب فى أذهاننا ، والشك من الأشياء القتالة
لروح المأساة ، ثم تأتى فى المرتبة الثالثة بعد هذا تلك المشاهد الضاحكة التى
تربط بينها خيوط من الموضوع المنتظم،والتى ربما كان تطورها وفقاً لخطوط
ذاتية لا تتبع فيها غيرها ، تسير فى موازاة الموضوع الأصلى ، بل ربما كانت
مستقلة عنه أحياناً . ومعظم هذه المسرحيات القائمة على تلك الخطة قمينة بالتعرض
للكوارث الفنية ، وحيث تخدم مادة الإضحاك أغراض التباين ، كما هى الحال
فى روايتى Silver Tassie وچونو والطاووس لمؤلفهما سين أوكاسى، يكون
من الممكن أن تنسق اتساقا تاما والمادة المفجعة ، مهما بلغت هذه المادة
فى لحظات معينة من ضجيج وجلبة . إن الضحك الذى يتحول فجأة إلى تنهسة

مذغورة ، أو صيحة ألم ... الضحك الذى يأتى فى إثر عمل من أعمال الخوف والرعب بصورة تهكمية ماجنة .. إن هذا الضحك يُكوّن جزءاً لا يتجزأ من موضوع أكبر وأهم . ولكن الضحك الذى يقحم نفسه بنفسه ، كثيراً ما يكون ضحكا ناشزاً ولا يزيد على أن يحدث اضطراباً وربكة . لقد كان فى مستطاع شيكسبير أن يدخل شخصية مضحكة مثل فولستاف فى تاريخ هنرى الرابع ، إلا أنه لم يكن يستطيع أن ينجح فى إقامة الاتساق بين جانبى الهزل والجد فى ذلك بغير الربط بين المادة الهازلة والمادة الجدية ، وبغير إخضاع الأحداث التاريخية لجو الحان . إن لدينا الشىء الكثير من الملاهى المفجعة ، ولكن النماذج التى تتوفر فيها المهارة الفنية البارعة الاتساق من هذه المسرحيات عدد جد قليل ، وذلك لأن روح الفجيعة الصادق إن هى إلا عروس غيور من عرائس الفن ، ولغيرتها هذه لا ترضى بأن تقترب من عرشها عروس أخرى .

ويجب أن نعترف ، على العكس من ذلك ، بأن اتحاد العناصر المتضادة فى مسرحية واحدة يؤدى فى أحوال كثيرة إلى النجاح المسرحى ، فالمأساة التى تحتوى على نغمة خافتة ضاحكة من نغمات التباين أو التفريج ، والملهاة التى تستثار فيها الأشجان من حين إلى حين، هما من المسرحيات التى نأنس إليها ونستظرفها عادة ... هذا ، بينما الميلودرامة تتنوع مشاهدها باطراد ... تلك المشاهد ذات الحركة المثيرة الجدية، المشوبة بنتف من التهريج الهازل المُسِف . على أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الأنماط الثلاثة ، لوجدنا أن النمط الأول يستخدم مادة الضحك لأغراض خاصة به هو ، بينما نجد أن العناصر المحركة للأشجان فى ملهاة معينة ، أو العناصر الجدية فى الميلودرامة لا تهدف إلى كفالة توتر العاطفة المفجع . ونحن بهذا نعود أدراجنا إلى أحد أحكامنا الأولى ، وبالأحرى إلى ما قلناه من وجود أنواع معينة من الانطباعات (التى تصدر عنها أنواع متناظرة من الفن المسرحى) بعضها يندمج فى بعضها الآخر اندماجا يقوم على الملهاة الفنية ، وبعضها يتطلب من جمهور النظارة الانتباه المركز

التام الذى لا ينشغل بشىء سواه . إن الإثارة الناجمة عن الميلودرامة قد ترافق الهزل فى سهولة ويسر ، والأشجان العاطفية قد تساير الفكاهة جنبا إلى جنب ، أما المأساة فى ذاتها فتتطلب : أولا ، وجوب أن يكون أى تمازج ضاحكا مطابقا للنغمة المفجعة مطابقة روحية . ثانياً ، وجوب أن تكون أمثال هذه المادة الضاحكة فى مرتبة ثانوية جدا بالنسبة إلى المادة المفجعة .

الملهاة العاطفية :

على أنه يبق أمامنا بعد كل ما تقدم تلك المشكلة الناجمة عن صورة من صور التعبير المسرحى متميزة تميزاً كلياً ، بحيث لا يجمل أن نسميها لا مأساة ولا ملهاة ، وإن كان هذا الاسم الأخير الذى يدخل فى هذه العبارة « الملهاة العاطفية » قد جرى عليها بكثرة كاثرة . والمسرحية العاطفية ليست بالطبع نوعاً واحداً ، وقد كان لها منذ أن نشأت فى السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر تاريخ طويل خصب امتد حتى لحق بالعصر الفكتورى حينما تداخلت مع صور الملاهى الأخرى وكونت أنواعا جديدة كذلك . وفى أثناء هذه الفترة الطويلة كلها كان التغير المستمر يطرأ عليها شكلا وروحاً ، حتى لا نراننا هنا أمام نمط واحد يمكن التعرف على ملامحه فى سهولة ويسر ، بل نراننا أمام أنماط عدة لا يمكننا أن نتناولها بالدراسة جميعاً ، أو أن نتناول منها نمطاً محدداً بارز المعالم . ولعل فى اختيارنا لثلاثة من الصور التى تبدو فى كل منها هذه الملهاة العاطفية ما ييسر تحليلها تحليلا تقدياً .

إن الملهاة العاطفية لم تكن فى أول أمرها شيئاً غير ملهاة السلوك ، محورة فى فصلها الأخير . وقد طرأ عليها تحول شديد لحالى من الانفعال الأخلاقى ، أو تغير سريع فى مجرى الموضوع . ومن هذا ما نراه فى ملهاة Lovers Last Shift. لكاتبها سبر Cibber ، وهى الملهاة التى جرى المؤرخون

على اعتبارها البذرة التى نشأ منها هذا النوع ، وإن لم يتوخوا جادة الصواب فى ذلك ، فالبطل فى هذه الملهاة بطل عادى من أبطال المدرسة السلوكية ، ويظل أمامنا هكذا حتى نراه فى الفصل الأخير يثوب ويتوب ويسلك طريقا من الحياة جديدا ؛ ولقد كان سِبرَ ، كما نص على ذلك هو نفسه فى ختام روايته ، رجلا أخلاقياً :

ولكنى أقولها مرة أخرى

لقد ظل فاجراً مغلياً أكثر من أربعة فصول يا سادة !

ونحن نلاحظ أن هذا النمط فى تلك الصورة الغريبة ليس له أهمية خاصة ، إذ أنه لا يصور إلا مجرد نوع غريب من الملهاة العادية ، شوهتها هذه الخاتمة التى لا تنسجم فنيا مع بقية الرواية ، والتى جاء بها المؤلف لا لشىء إلا لكى تساير بعض ما كان يجول بالبال من الخلجات الأخلاقية . وهذه الخلجات الأخلاقية التى تسبق فتجول بالبال هى بطبيعة الحال من أتفه ما يلجأ إليه كاتب . ونحن نلاحظ أن التوبة فى ملاهى سبر تستر وراءها فى الواقع ركاما من الآثام .

على أننا إذا مضينا فى القرن الثامن عشر قدما ، وجدنا أن هذا اللون الغريب من الملهاة العاطفية (التحولية !) آخذ فى الانهيار ، ثم تحل محله مسرحية عاطفية صحيحة ، قد تشتمل ، وقد لا تشتمل ، على مادة ضاحكة من نوع ما . فإذا حدث أن اشتملت الرواية على مادة ضاحكة لم نجدها ناشئة عن الموضوع العاطفى الخالص أو الشخصيات العاطفية الخالصة ، ولكن عن أجزاء الرواية التى يسودها جو ضاحك معتاد . ولعل المثلين التاليين يصلحان لتوضيح تلك النقطة . ففى رواية الهارب The Fugitive لصاحبها جوزيف رتشردسن ، نجد موضوعا عاطفيا جليا يتناول السير وليم ونجروف وابنته جوليا التى يفكر فى تزويجها من لورد دارتفورد . إلا أننا نجد حول هذه القصة الرئيسية سلسلة من الحوادث والقصص الاستطرادية التى يقوم

فيها بكل « الطرز والثيبات » تقريبا كل من لاروزن ودونل والأدميرال كليفلاند . ولسنا نبتسم ولو مرة واحدة فى الجزء الأول من الموضوع والبسط كله ينشأ من المشاهد الثانوية الأخرى ، تلك المشاهد التى يجعلونها جزءاً أساسياً فى بناء ملهاة الطرز . ومن هذا أيضاً ما نراه ، فى ملهاة السر The Secret لصاحبها إدورد موريس ، حيث يشتد الركز على الناحية العاطفيـة حينما ترفض روزا الزواج من هنرى بسبب فقرها ، وحينما يرفض هنرى بعـد ذلك الزواج من روزا ، بسبب ما يكتشفه من أن فقر حبيبته كان نتيجة لمـا صنعه أبوه هو نفسه . فهذا شىء جدى تمـاماً . والبسط فى هذه الرواية أيضاً ينشأ بأجمعه من موضوع ثانوى ضاحك غير الموضوع الأصلى ، يتناول « الطرز » المكونة من ليزارد وعائلته . فهذان المثـالان الـكبيرا الدلالة كما يبدوان ، هما برهانان ناصعان على أنه ليس ثمة فى الواقع شىء مما يسمونه الملهاة العاطفية التى تتفق والقصص الاستطرادية ذات الصبغة الضاحكة العامة ، أو التى تنخرط فى سلـكها .

ومن هذه المسرحية العاطفية فى القرن الثامن عشر نشأت مسرحية المشكلة The problem drama فى السنوات الأخيرة . فنحن لا نستطيع أن نسمى « بيت دمية » رواية عاطفية ، بل لا نستطيع إطلاق هذا الاسم على رواية مثل « كنديدا » . إلا أننا مضطرون من الوجهة التاريخية إلى التسليم بأن ما كان من أمر روايتى الهارب والسر فى نظر أهل الفترة الأولى من عهد الملك جورج هو نفسه ما كان من أمر روايتى كنديدا وبيت دمية فى نظر أهل زماننا هذا ، وكلا النمطين يقومان على مبادىء أساسـيـة واحدة ، وليس يجعل أحدهما مختلفاً من الآخر إلا نظرة المؤلف وحدها . وهذا فى الواقع يدلنا على أن هذا الاسم نفسه ، اسم المسرحية العاطفية ، هو اسم مضلل : ومستر شو هو بلا شـك رجل غير عاطفى فى نظرته للأشياء . لـكنه يتفق

فى طرائقه وأهدافه مع موريس و رتشردسن . ولذلك توافقنى على أن المسرحية الأخلاقية ، ومسرحية المشكلة كانتا أكثر لياقة لكى نسمى بهما تلك الروايات التى تتفق أغراضها وتلك التسمية ، وهى الروايات التى شاعت بين عامى ١٧٨١ و ١٩٢١ ، والتى نطلق عليها عادة اسمىْ الملهاة العاطفية أو المسرحية الجدية العاطفية .

نظرية المسرحية الجدية العاطفية :

لم يُكتب شىء كثير عما يهدف إليه الكاتب المسرحى الذى يأخذ نفسه بالكتابة فى هذا النوع من المسرحيات ، إلا أننا نعثر على قليل من الفقرات التى قيلت فى هذا الموضوع ، وبخاصة منذ القرن الثامن عشر ، وهى فقرات تصلح لإلقاء شىء من الضوء عليه . والظاهر أن أول من عنِى بهذا البحث هو ديدرو فى موضوعه عن الشعر المسرحى (سنة ١٧٥٨) ؛ ويبدأ الكاتب الفرنسى بحثه هذا بقوله إننا عبيد العادة ، وأن هذا لا يصدق علينا فى شىء بمقدار ما يصدق علينا فى ميلنا نحو المسرح . وديدرو لا يؤمن بأن المأساة والملهاة هما فقط النوعان الممكن وجودهما فى فن المسرحية ، بل يقول بوجود « فجوات » كثيرة بين هذه وبين تلك . وهو يضع أيدينا بوجه الإجمال على أربعة أنواع رئيسية : ١° — الملهاة البهيجة ، ٢ — والملهاة الجدية ، ٣ — والمأساة العائلية الشعبية ، ٤ — ومأساة العظماء . وهذا التقسيم لا ينقصه عدم الدقة بطبيعة الحال ؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة أى فرق هام بين المأساة التى تكون شخصياتها من أرومة وضيعة ، والمأساة التى يكون بطلها ملكا . ولكن هذا ليس بيت القصيد ، إلا أن الذى له قيمته هو تسليم ديدرو بوجود « ملهاة جدية » ، و « مسرحية جدية » ، وتمييزهما تمييزاً قاطعاً عن المأساة والملهاة . إن « الدرامة » عند ديدرو تتميز من هاتين بغرضها : تتميز من المأساة بتنحيها عن معالجة ظلمات

الدنيا وتعاساتها ، ومن الملهاة بعدم تشددها فى تحقير الرذيلة والضرب على أيدى من يقارفونها، بل باهتمامها بنشر الفضائل، وهداية الإنسان إلى واجباته وترسيخها فى ذهنه . وبالأحرى إن كل عمل الكاتب المسرحى الذى يحاول أن يكتب « درامة » هو عمل أخلاق ، بمعنى أن يفلسف عن الأمثلة العليا للحياة الاجتماعية ، لا أن يفلسف عن أمور ما وراء الطبيعة ، كما يحدث عادة فى المأساة .

ولقد ظهر بعد موضوع ديدرو عن فن المسرحية بحث آخر لبومارشيه اسمه : بحث عن المسرحية الجدية — (أو النوع المسرحى الجدى[1] !) وذلك فى سنة ١٧٦٧ . وعند بومارشيه أن الغرض من المسرحية الجدية هو إثارة اهتمام جمهور من الناس فى المسرح ، وجعلهم يسكبون الدموع بسبب موقف من المواقف إذا هو حدث فى واقع الحياة لنشأ عنه هذا الأثر ذاته فى نفوس هؤلاء الناس . وأول ما تضمنه بحث بومارشيه هنا — وقد أكده الناقد بحق — هو أن « الدرامة » مرآة للحياة . فهو يقول : « إذا كان المسرح صورة صادقة لما يحدث فى هذه الدنيا ، فواجب بالضرورة أن يكون لاهتمامنا الناشىء من ثمة علاقة وثيقة بطريقتنا فى ملاحظة الواقع[2] » أما التضمين الثانى الذى أخذه عن ديدرو فهو أن مشاركة الإنسان إنساناً غيره فى حالته الوجدانية هى من سجايا الإنسان الطبيعية :

إن منظر إنسان شريف ألمت به المحن لما يثير الشجن فى قلوبنا، إنه منظر يمس شغاف القلوب مساً رقيقاً ، ثم لا يلبث أن يتملكها ، ثم يضطرنا فى النهاية إلى أن نفحص أنفسنا . إنى عندما أرى الفضيلة تضطهد ، وتقع فريسة للشر ، ومع ذلك تظل جميلة، شأنها إلى الأبد، جليلة ، شأنها إلى الأبد، أثيرة إلى نفوس الناس أجمعين ، حتى فى حمأة التعاسة — فحينئذ لا يظل أثر

(1 - 2) Essai Sur Le genre dramatique sérieux.

« الدرامة » التى تعرض لنا هذا كله أثراً مبهما ، مزدوجاً ... إنها الفضيلة .
والفضيلة لحسب ، هى التى تستولى على مشاعرى ، وتحظى باهتمامى » .

وعلى هذا فبحثه إنما يهدف إلى الدلالة على أن «الدرامة الجدية »موجودة وأنها نوع طيب من الأنواع المسرحية ، وأنها تزودنا بشىء يهيج له أهمية ، شىء جذاب له مغزاه وأثره العميق القوى ، وأنها لا يمكن أن تبدو لنا إلا فى أسلوب واحد ليس غير ، هو أسلوب الطبيعة [١] » .

ولا بأس من أن نقدم للقارىء مثالا ثالثاً لهذه النظرية من نظريات النقد الخاصة بهذا النمط ، نستخلصه من بحث كتبه الشاعر جولد سمث سنة ١٧٧٢ يعارض به الرأيين السالفين ، وقد جعل عنوانه « رسالة فى المسرح أو : مقارنة بين الملهاة العاطفية والملهاة الضاحكة [٢] » . ومن أعجب العجب أن يبدأ جولد سمث بحثه هذا برأى من الآراء الكلاسية التى تقول : إن المأساة تصور تعاسات العظماء ، وإن الملهاة تصور نواحى الضعف فى الطبقات الوضيعة من البشر . ثم يمضى من هذه المقدمة فيقرر أن حناننا الأعلى لا يمكن أن يستثار من أجل الطبقات الدنيا من الناس — وبالأحرى إننا يمكن أن نعطف على رجل مثل بليسا ريوس Belisarius . أما إذا كان أمامنا رجل شاذ فلا يسعنا أن نستشعر نحوه غير الزراية على أنه يلاحظ مع ذاك أن نمطا جديداً من المسرحية قد أصبح محبوباً جداً من الشعب ، وذاك النمط هو الملهاة العاطفية التى « تعرض لنا فضائل الحياة الخاصة ، أكثر مما تظهرنا على رذائل هذه الحياة ، وأن التعاسة فى حد ذاتها هى التى تركز اهتمامنا فى الموضوع

---

(١) جميع هذه المقتطفات من كتاب :

Essai sur le genre dramatique, sérieux.

(٢) **An Essay on the Theater or : A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy.**

المعروض علينا ، أكثر مما يلذ لنا مشاهدة خطايا الناس وأخطائهم » . إن جولد سمث يرفض مثل هذه الفظاعة بلا تردد ، ثم هو يقتبس ، تأييداً لوجهة نظره رأى أحد الأعوان الذى يقرر وهو جالس بلا حراك يشاهد إحدى هذه المسرحيات العاطفية ، فيقول : « إذا لم يكن البطل إلا أحد التجار من أصحاب الدكاكين فلست أبالى أن يطرد من محل إدارة أعماله فى . فِش ستريت دِل . ما دام لديه المال الكافى ليفتتح دكانا جديدا فى شارع سنت جيلز » .

خصائص المسرحية العاطفية :

وهذه الحملة الرعناء غير المنطقية التى شنها جولد سمث ، تدلنا ، بما لا يقل عما دلتنا عليه تبريرات ديدرو وبومارشيه الفياضة بالإحساس العميق ، على الصعوبات التى تعترض سبيل نقد هذا النمط من المسرحية نقداً صحيحاً . وقد يكون من المناسب هنا أن نقف لحظة لنرى إن كنا نستطيع أن نتتبع سماتها الرئيسية بطريقة أكثر دقة . وفى وسعنا أن نقول ، إذا نحن نحّينا جانبا تلك « المأساة البورجوازية » أو مسرحية الطبقات الوسطى التى يلتوى جولدسمث فيخلط بينها وبين المسرحية العاطفية ، فى وسعنا أن نقول إن المسرحية العاطفية لا تختلف من المأساة فى عدم وجود النهاية غير السعيدة فقط ، ولكن فى عرضها للنواحى الجدية بهذه الطريقة التى لا تعمل على إثارتنا ولا تحرك فينا مشاعر الرهبة فى المشاهد المعروضة علينا ، فافتقارها هذا إلى الإثارة وابتعاث مشاعر الرهبة هو الفارق الرئيسى الهام بين المسرحيتين . وهى بعكس ذلك ، لا تختلف من الملهاة فى كونها تفتقر إلى الحوادث المخصصة للتسلية فحسب ، ولكن فى أهداف الكاتب المسرحى « الجدية » أو « الفلسفية » أو « الأخلاقية » ، ويجب ألا نسمح لأنفسنا بهذا الصدد بأن تضللنا كثرة ما كان النقاد يوجهونه من العناية إلى صورة المسرحية فى القرن الثامن عشر . إن الكتاب ليلتجئون في هذا إلى عواطفنا التجاء سافرا ، وبخاصة عواطف

الحنان والعطف (ومن ثمة هذا الاستمساك « بالفضيلة » في بحوث جولدسمث وديدرو وبورماشيه) ودموع « الحنان » والدموع « العاطفية » هي على الدوام اصطلاحات مترادفة شاع استعمالها في القرن الثامن عشر . على أن مثل هذا الالتجاء إلى العواطف ما هو إلا مجرد ظاهرة مؤقتة ترجع فيما يظهر إلى الضرورة الرومنسية التي لم يكن منها بد لمقاومة التحجر الذهني في ذلك الجيل . وشو لم ير ما يلجئه إلى منازلة العواطف في مسرحياته ، ويكاد هذا يكون الشأن في مسرحيات بجورنسن Bjôrnson. وكما كانت الآراء الوجدانية والأفكار « العاطفية » التي تدور حول « الإخاء الإنساني » ، والتي كانت شائعة شيوعاً كبيراً في أواخر القرن الثامن عشر ، قد أخلت مكانها للآراء العقلية الخالصة التي جاءت بها النظريات الاجتماعية في الوقت الحاضر ، وإن ارتبطتا بعضهما ببعض بروابط أساسية ، فكذلك ارتبطت عاطفية مسرحيات عصر جورج ومسرحيات شو برباط وثيق . . وإن تكن الأولى تستعمل الطريقة العاطفية ، والثانية الطريقة العقلية ... وهذا هو كل ما في الموضوع .

فما هو إذن ذلك العنصر المشترك بينهما ؟ إن أهمية الإصرار على عبارة « الواجبات الإنسانية » تتجلى هنا ... والملاحظ أننا لا نجد معالجة لهذه المشكلة في أي من المأساة أو الملهاة . وأنت لا تستطيع أن تقول إن هذه المشكلة قد أثيرت في « ماكبث » ، وبالأحرى : هل من الخير للإنسان أن يفلت من أحابيل المغريات أو أن يقع فيها ؟ وهل في « هاملت » مشكلة ما حول الإصغاء للشبح ؟ وهل ينبغي لك أن تصغى بعناية واهتمام إلى ما يقوله لك شبح أبيك أو لا تصغى ؟ ... إن هذا كله لم يكن أكثر من مجرد حماقة . إلا أننا نجد أن « المشكلة » قد تأكدت في هاتين الملهاتين من ملاهي القرن الثامن عشر ، وهما الملهاتان اللتان اتفقنا على أنهما أنموذجان ممثلان لنوعهما(١) ففي الملهاة الأولى نجد أنها العلاقة بين الأب والإبنة ، وذلك عندما يريد الوالد

---

(١) ارجع الى فصل الملهاة المهذبة ص ٢٤٧ .

أن يدفع بابنته إلى ما يبدو تماماً أنه زواج وخيم العاقبة ؛ وفى الملهاة الثانية نجد أنها العلاقة بين عاشق وخطيبته ، فمن جهة لأنها فتاة فقيرة تحت الوصاية ، فى حين أنه ابن رجل واسع الثراء . ومن جهة أخرى حينما يكتشف خطيبها أن فقرها يرجع إلى أن أباه هو الذى احتجز مالها بالغش والخديعة . فهذا بحق مسرح يقوم على الأفكار العاطفية ، ولهذا كانوا يكتبون له مدفوعين بنفس الأغراض التى كانت تدفع من يكتبون لمسرح الآراء التى تقوم على العقل الخالص الذى قيل فيه الشىء الكثير فى مطالع القرن العشرين الحاضر . وهذه المسرحية تختلف من تلك فى أنها تقدم لنا شيئين : المشكلة ، ثم الحل الذى يقوم على أساس الإيمان بالفضيلة الطبيعية ؛ بينما يحاول مسرح الآراء العقلية الحديث أن ينظر إلى الحياة نظرة فلسفية ثم يهمل فى كثير من الأحيان أن يقدم لها حلا ؛ إلا أن أهدافهما مع هذا كله متماثلة .

مشكلة المذهب الواقعى :

إن ديدرو وبومارشيه يحتجان فى دفاعهما عن هذا النمط بأنه يقوم على أساس من الواقعية . وذلك لأنه يتصل اتصالا وثيقاً بواجبات الإنسان فى الحياة العادية . وهنا نعود أدراجنا إلى هذا الرأى الذى درج عليه العُرف القديم ، والذى قر فى الأذهان للقول الذى قاله شيشرون عن المسرح وهل هو مرآة للحياة ؟ . ولقد رأينا أنه لا يمكن أن يوجد برهان منطقى يؤيد الرأى الذى يذهب إلى أن أى نمط من المسرحية يمكن أن يقوم على أساس من المذهب الطبيعى الخالص . ومع هذا فقد كان ديدرو وبومارشيه على حق حينما ذهبا إلى أن المسرحية العاطفية التى أسهما فى خلقها كانت تصور شخصيات هى بالرغم من ظاهرها المصطنع أقرب إلى الشخصيات الطبيعية من الشخصيات النموذجية فى المأساة أو الملهاة . فالبطل فى المأساة هو شخص غير عادي ، رسمه المؤلف بمقيـــاسٍ فوق مستوى البشرية العادية ،

أما فى الملهاة ، فالشخصيات المسرحية هى أنماط فقط ، وللأحداث فى كل من المأساة والملهاة مسحة من الشىء غير العادى ، وذلك لأن المأساة تنظر إلى الحياة بمنظار أسود مُقطِع ، فى حين تنظر إليها الملهاة نظرتها إلى واد بهيج ضاحك خال من الموت والكوارث ، على أن الشخصيات فى الـ « دراما » تكون مرسومة عادة بوصفها أفراداً . وتستثار عواطفنا ، أو تستحث أذهاننا بحيث يتولد منها ، أقل ما يتولد ، اهتمام فكرى بمصائر هذه الشخصيات ، وذلك بينما تكون الأحداث مرسومة بهذه الطريقة التى تجعلنا مدركين دائماً للعلاقة التى بين المشاهد القصصية و بين تقدم الحياة التى بيننا . ولم يكن ميسوراً والحالة هذه للكثيرين من الكتاب المسرحيين فى هذا المجال أن يفعلوا شيئا أكثر من أن يحاولوا تسجيل أشياء ذات مسحة طبيعية ، وكان نصيب محاولتهم تلك هو الإخفاق الشديد فى الوصول إلى أى تأثير مسرحى صحيح ، وليس بنا حاجة إلى أن نخوض مرة أخرى فيما تم من ذلك كله ، وحسبنا هنا أن نؤكد من جديد تلك الحقيقة الجوهرية ، وهى أن المسرحية مهما كان نوعها لا يمكن أن تقوم على أساس من محاكاة الواقع ، إن أعظم الأخطار التى تواجه كاتب المسرحية العاطفية أو مسرحية المشكلة تنحصر فى هذه النقطة ... وهذا حق لا مراء فيه ؛ وذلك لأنه من اليسير أن نهبط بهذه الصورة من الصور المسرحية إلى مستوى أدنى ، ومن ثمة تفقد هذا الشمول وتلك الإحاطة اللذين هما هدف الفنون فى أرفع صورها .

الآثار التى تطبعها الدرامة فينا :

لقد رأينا أن هذا النمط من المسرحية يهدف أول ما يهدف إلى تصوير « واجبات الإنسان » ، بأوسع ما استعملت فيه هذه العبارة من معان ، وأنها بتصويرها تلك الواجبات الإنسانية تقترب نحو الحياة الواقعية أكثر

مما تقترب منها المأساة التي تعالج أمور ما وراء الطبيعة ، وأكثر مما تقترب منها الملهاة التي تعالج عادة شئون الفكر ؛ وفي وسعنا أن نصوغ ذلك بعبارة أخرى فنقول : إنه بينما تعالج المأساة الإنسان في علاقته بالكون وما ينتظره من الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب ... وإنه بينما تعالج الملهاة الإنسان ، المفكر المستمتع بأطايب الحياة ؛ في علاقته بأخيه الإنسان ، وهو مشغول عن الموت بوصفه شيئاً غير ذي بال في مسرات الحاضر ، ثم وهو مشغول عن الكون الأكبر في لذائذ اللحظة التي هو فيها ؛ نجد أن « الدرامة » تحاول أن تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة العادية ، المدركة للموت ، لكنها تعالجه دون الإشارة إلى اعتبارات ما وراء الطبيعة ، موجهة أكثر اهتمامها إلى العلاقات الاجتماعية ، لا إلى المشكلات المعنوية المجردة ؛ متشوقة إلى البحث ، لا في المتع السريعة الزوال فحسب ، بل فيما يؤمّن السعادة التي تبقى على الأقل إلى ما بعد اللحظة التي نحن فيها . إن الـ « درامة » أشبه برجل يملك خزانة من النقود ، ثم هو عارف كل المعرفة بقيمة الثروة ، ودائم التفكير في خير الطرق التي تمكنه من الاقتصاد لكي يزيد فيما يدخره . أما المأساة فأشبه برجل تُعتبر الثروة في نظره مجرد خيال لا قيمة له بالقياس إلى ما يخشاه من القدر والفناء . وأما الملهاة فأشبه برجل يعتبر ملذات الساعة هي الشيء الحقيق الوحيد ، وأن ما تملكه يداه في تلك الساعة هو الوسيلة الوحيدة للحصول عليها .

فعلى وجهات النظر هذه تتوقف الآثار التي تطبعها تلك الأنماط الثلاثة في أذهاننا . ولقد عرضنا من قبل لتلك الآثار التي تحدثها فينا المأساة والملهاة ؛ ومن اليسير أن ندرك أن الطابع الذي تحدثه الـ « درامه » فينا هو ذلك الذي يميزها في الواقع من كل من المأساة والملهاة . إن ذلك الطابع ليس مجرد طريق وسط بين المأساة والملهاة ، كما وَهِم البعض ،

ولو أن الاعتقاد بأن هذا هو الواقع يمكن أن ينشأ بسهولة من أن الـ « دراما » لا تبلغ من الرهبة ما تبلغه المأساة ، ولا تبلغ من البهجة ما تبلغه الملهاة . إن الـ « دراما » شيء جد مختلف من المأساة والملهاة ، وذلك لأنها تقوم على أساس من الحياة مختلف عن أساس كل منهما . إن الـ « دراما » هي في جوهرها تمثيلية الحضارة الواعية ، وتطورها منذ سنة ١٧٥٠ يتصل لهذا السبب اتصالا وثيقا بالمشكل الاجتماعية التي برزت في الحقبة الحديثة . وهي تهتم بكل المسائل المختصة بالإنسان بوصفه كائنا ومتحضرا ، إنها تبدأ بالبحث في مشكلة القانون الأساسية ، ذلك الشيء الذي ابتكره الإنسان ليعارض به الطبيعة ، وكان أول ما فعلت هذا في مسرحية شيكسبير : دقة بدقة Measure for Measure ، ثم تنتقل بعد هذا إلى مسائل أخرى ذات أهمية خاصة تتصل بسعادة الإنسان بوصفه فرداً في مجتمع يحكمه القانون ، ومن ثمة تنتقل إلى مشكلة الحب والزواج والقانون الأبوي — وهو الموضوع الذي استنزفه الكتاب استنزافا في القرن الثامن عشر . ثم تتسع الدائرة فتتناول الأهواء الاجتماعية ومصائر الطبقات داخل دائرة الهيئة الاجتماعية ، على مثال ما تتناوله في مسرحية « اليهودي » لكاتبها كمبرلاند ، ثم يزداد مدى اهتماماتها اتساعا ، وفي سرعة عجيبة حتى لتشمل أي شيء يتصل بطريقة من الطرق بالكيان الاجتماعي — كمركز المرأة في بيتها (كما في بيت دمية لإبسن) ، ومشكلة العفة قبـــل الزواج (كما في جونتلت Gauntlet للكاتب بجورنسن) ومشكلة الأحياء القذرة المكتظة بالسكان (كما في بيوت العزاب لشو) والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية (كما في رواية الطائفة Cast لروبرتسن) وحتى أسس الحكومة السياسية (كما في عربة التفاح لشو) ، وفي بعض الأحيان تطغى القوة الاجتماعية على ما عداها في المسرحية ؛ وفي بعض الأحيان تصب في صورة تجعل التسلية القصصـــية طاغية على الجو الاجتماعي (كما في مسرحية

Barretts of Wimpole Street لمستر بيسير) حيث نلاحظ أن العواطف أو طابع الـ « دراما » لا تستثار بأقل مما تستثار به في روايات إبسن ومن ينسجون على منواله .

وإذا كان لـكاتب الدراما القدرة التي تنبغي للـكاتب المسرحي الأصيل، والتي تتيح له التركيز وحسن التصوير ، فإن الـ « دراما » تستطيع ، عن طريق الربط بين المشكلة الخاصة التي تعرضها ، وبين أشباهها من مشكلات الحياة ، أن تضمن إحداث طابع الشمول والإحاطة نفسه الذي تتميز به المأساة والملهاة . إن تلك المحاولات الفجة في المذهب الواقعي لن تحقق ذلك ، ولـكن حينما تـكون الأحداث المسرحية والشخصيات المسرحية صفوة مختارة من أحداث الدهر ورجالاته فإن علاقة ذلك بمشكلات الحياة الاجتماعية بوجه الإجمال سوف تحدث كما لا يخفى ذلك الطابع الأفسح مدى ، والذي لا يمكن اعتبار الـ « دراما » شيئاً عظيما ما لم تتسم به . ومن ثمة الـ « دراما » الحق كل الحق أن نعدها واحداً من الأنماط الرئيسية للتعبير المسرحي . وفي الحق ، إنه يمكن أن يقال إن الدراما هي خير الصور الأنموذجية للمسرح الحديث ، وذلك بسبب ما هو حادث فعلا من سرعة صيرورة كل فرد مجرد جزء من الهيئة الاجتماعية ، وبسرعة لم يشهدها العالم من قبل . ولعل من شأن الحياة الاجتماعية أن تحد من نظرتنا الصوفية للكون ، وذلك لأن واجباتها المتعددة الجوانب واجبات مذهلة محيرة ؛ ثم إن الحياة لم يعد يمكن أخذها بمثل ما كان يأخذها به عظاميو الأزمان الغابرة ، حينما كانوا يأخذونها في يسر وفي ابتهاج وفي عدم مبالاة . ولهذا كانت « الدراما » ، وبسبب إصرار كتابها على تناول تلك الشئون التي تقحم نفسها على تفكيرنا بالرغم منا ، هي على ما يظهر ، أنسب الصور المسرحية للتعبير عن مُثُل الجيل الحديث ؛ وهي لهذا السبب تفتقر إلى مزيد من

عناية علماء النقد، لا يقل عما تفتقر إليه المأساة والملهاة، وهما النوعان اللذان طال عليهما الأمد.

على أننا بنظرنا فيها على هذا النحو. لا يمكن أن نستخدم فى تناولنا لها أياً من المقاييس التى تتيحها لنا الحقيقة والواقع. إن « الدوامة » لا ينبغى أن تتناولها عين الفاحص إلا على أساس أنها فن من الفنون، لأنها ليست أقل من سائر الفنون من هذه الوجهة، ونحن وإن سلمنا بوجوب اتباعنا لطريقة تقربنا من الحياة الواقعية هنا، فإن هذا الاقتراب لن يصل إلى الواقعية على الإطلاق. إن لنا على التحقيق أن نرفض أى مسرحية من هذا النوع تكون المشكلة فيها مقدمة فى صورة ملفقة يجعلها تجانف الأصول الفنية، وذلك لأنه من التلفيق على الفن نفسه أن تعالج مشكلات الحياة فى نطاقه، إلا أن واجبنا مع هذا هو أن نحكم على القطعة وفقاً لأهدافها، وليس وفقاً لما هو جار بيننا من شئون الحياة. ولك أن تضع مسرحية بيوت العزاب موضع التجربة، وتتناول بالنقد منها ما تشاء فيمكنك أن تقول بعد هذا إن الوقائع كما صورها الكاتب لا يمكن أن تقع فى دنيا الواقع بما يتفق تماما وما رواه من أمرها، على أن هذا لا يهمنا، لأن المشكلة الأساسية مقررة تقريراً جريئاً، وفى هذه المسحة الرفيعة من الصدق التى تحملها المشكلة أنموذجية. ولنا أن نقول إن هذه المسرحية، إذا حكمنا عليها كقطعة من الفن، وبعد ما شهدناه من تقرير المشكلة فى خطوطها الكبيرة لنا أن نقول إنها مسرحية متجانسة الأجزاء، وهى لهذا تستحق الثناء. ومن ثمة، فمجرد « التزام الصدق للحياة الواقعية » لا يعنى شيئاً فى عالم المسرحية بالمرة، إلا إذا فسرناه وفقاً لهذه الخطوط الكبيرة.

خاتمة

إن استقلال المسرحية هذا ، ذلك الاستقلال الذى حققه أرسطو منذ عهد طويل ، لابد أن يبدو فى الأنظار واحداً من ميزات هذا النمط الخاص من أنماط الأدب ، وذلك لما يبدو من أن المسرحية تبز جميع فنون الأدب كلها فى كونها تستمد حياتها نفسها من أعمال وأفكار الإنسان الذى مآله إلى الموت والفناء . ومع هذا ، فالحقيقة التى تبقى ثابتة لا تتزعزع هى أن المسرح مهما حاول تصوير الشخصيات البشرية ، كان واجبه دائماً أن يلقى عليها ضوءاً من المثالية بحيث تبدو سابحة فى عالم خاص بها ، وهذا العالم لا يمكن أن يفهم فهماً تاماً إلا بعد أن نبذل ما فى وسعنا لتَقَصِّى تلك العناصر التى يبدو أنها سمات عامة بين جميع العظماء من الكتاب المسرحيين . لهذا كان هنا مناط العقد لمن يحاول هذه المحاولة التجريبية ، وتلك أن تقول المبتورة ، بالتقصى والتحليل ، التصنيف ، بقدر الإمكان ، لخصائص ذلك الفن الذى سحر الملايين فى قرون من بعدها قرون ، والذى وهب العالم عبقريات رجال من طراز إسكيلوس وسوفوكلس وشيكسبير ، كما وهبه تلك البهجة وظرف التندر والضحك الخصيب الذى جادت به قرائح رجال من أمثال تيرانس وموليير وكونجريف .

ولقد اتضح من هذا البحث أن القدامى كانوا على حق كل الحق حينما أقاموا طريقتهم فى النقد على مبدأ تصنيف المسرحيات بحسب أنواعها ، وهى الطريقة التى لا تختلف عن طريقة النقاد السكريفيين . والحق أن ثمة على ما يظهر آثاراً ذهنية أنموذجية معينة يحاول الكاتب المسرحى أن تنطبع فى أذهان النظارة ، ثم إنه ولئن أمكن المزج بين هذه الآثار أحياناً ، فإن القليل منها فقط هو الذى يتم له التجانس فى عملية المزج هذه ؛ على أن أكثر

هذه الآثار أهمية هو الطابع الرئيسى منها ، أما الآثار الأخرى فيجب أن تكون تابعة له ، ثانوية بالقياس إليه . والظاهر أن أربعة من هذه الآثار هى الغالبة من بين الآثار جميعاً ، وهذه الآثار الأربعة تعتمد على الاتجاه الفلسفى الذى يتجهه الكاتب المسرحى نحو الحياة ... وكاتب المأساة لا ينظر إلى الإنسان بوصفه مجرد كائن من الكائنات الحية ، ولكن بوصفه نفساً وروحاً Sub specie aeternitats . وكاتب الملهاة الفكاهية ينظر إليه نفس هذه النظرة، إلا أننا نلاحظ أنه بينما يكون كاتب المأساة جاداً مستولياً عليه الرُّهبُ بسبب ما يواجهه من ضخامة الكون ، نجد كاتب الملهاة الفكهة ينظر إلى كل شيء من أمور هذه الدنيا على أنه مجرد مزحة مثيرة للعواطف — وما الحياة عنده فى الحقيقة إلا حلم . أما فى الملهاة العادية فالأمر جد مختلف : إن الحياة هنا هى شيء ابن لحظته ، وابن لحظته فقط ... شيء للضحك والابتسام ، مجرد من التفكير فى غد . . . وقد يكون ذلك شيئاً قاسياً ، لأننا نتجرد بذلك من عواطفنا حيال الغير ؛ وكل من لا يشغل باله بشيء غير سعادته هو لا يزيد على أن يكون إنساناً سخيفاً وهدفاً طيباً لسخرية الناس به وضحكهم عليه ؛ هذا بينما نرى كاتب الـ « درامة » ، آخر الأمر ، ينظر إلى الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً وبوصفه ، إلى ذلك ، شخصا تحدق به القوانين والتقاليد ، وبوصفه مخلوقا لا يطمئن إلى سعادته إلا بشيئين — بتحسين هذه الأوضاع الاجتماعية البالغة السوء ، وتحسين أحوال المجتمع السيئة كذلك ، ثم بتنمية الملاءمة بينه هو نفسه وبين ظروفه فى هذه الحياة . إن الموت فى الطابع — وبالأحرى فى المأساة — هو البوابة المرعبة الموصلة من هذه الحياة الدنيا إلى المجهول الذى وراءها . والموت فى الطابع الثانى - وبالأحرى فى ملهاة الفكاهة — هو شيء لا يخطر بالبال فى غمرة الحلم . وفى الطابع الثالث ، أى فى الملهاة العادية . يجعل الإنسان فكرة الموت وراء ظهره فلا يفكر فيه ، وذلك لأنه لا شأن له بمباهج اللحظة التى يعيش فيها . أما فى الطابع الأخير ،

الذى تحدثه الـ « دوامة » فلا يكون الموت إلا مسئلة تقاليد ، مسئلة أ ا ن وتوابيت وجنازات ... خاتمة لوجود يقوم بأجمعه على التسليم بالقوانين التقليدية التى فرضتها الحضارة . فهذه الطوابع الأربعة تصور الطرق الرئيسية الأربعة من طرق نظرنا إلى الحياة . ولم يكن من سبيل الصدفة أن تكون الغالبية من المسرحيات . قديمها وحديثها ، واحدة من هذه الأنواع الأربعة، وذلك لأن فن المسرحية ، وهو ما هو فى استقلاله ، وعدم خضوعه لأى قانون غير قوانينه الناجمة من طبيعته نفسها هو ، بعد كل الذى قلناه ، مرآة مُرَكَّزة ، عكس الإنسان فيها أهم العناصر الجوهرية التى يتألف منها تفكيره، ولعلها عبرت له عن هذه العناصر الجوهرية بطريقة أكثر جلاء ، وأشد روعة ، وأبلغ إيجازاً من أى وسيلة فنية أخرى اهتدت إليها القرائح .

فهرس الأعلام

« أ »

« ب »

« ت »

« ج »

« د »

« ر »

« ص »

« ف »

« ك »

« ل »

* علم المسرحية تأليف: ألاردس نيكول ترجمة: دريني خشبة
* تاريخ المسرح في ٣٠٠٠ سنة تأليف: شلدون تشيني ترجمة: دريني خشبة
* في الفن المسرحي تأليف: إدوارد ج. كريج ترجمة: دريني خشبة
* أشهر المذاهب المسرحية ترجمة: دريني خشبة

مسرحيات: (توفيق الحكيم)

— محمد
— مسرح المجتمع
— المسرح المنوع
— الملك أوديب
— أهل الكهف
— شهرزاد
— عهد الشيطان
— راقصة المعبد
— سلطان الظلام
— بجماليون
— سليمان الحكيم
— شجرة الحكم
— الصفقة
— مصير صرصار
— إيزيس
— رحلة إلى الغد
— أشعب
— لعبة الموت
— الأيدي الناعمة
— أشواك السلام
— السلطان الحائر
— براكسا
— ياطالع الشجرة
— الطعام لكل فم
— شمس النهار
— الورطة
— ليلة الزفاف
— قالبنا المسرحي
— مجلس العدل

(محمود تيمور)

— المنقذة
— سهاد أو اللحن التائه
— دراسات في القصة والمسرح
— صقر قريش
— حواء الخالدة
— طلائع المسرح العربي
— معبود من طين
— طارق الأندلس
— المزيفون
— المخبأ رقم ١٣
— فداء

(مسرحيات أخرى)

— جنيف لبرناردشو
— طارق أو فتح الأندلس عبد الحق حامد

المذاهب المسرحية

المذهب الكلاسي (الكلاسية) « عند اليونان والرومان »	classicism
المذهب الكلاسي الحديث (الكلاسية الحديثة) « ولاسيما في فرنسا »	neo-classicism
المذهب الرومنسي (الرومنسية)	romanticism
المذهب الرومنسي الحديث	neo-romanticism
المذهب الواقعي (الواقعية)	realism
المذهب الطبيعي (الطبيعية)	naturalism
المذهب العاطفي (مذهب العواطف الرقيقة)	sentimentalism
المذهب الرمزي (الرمزية)	symbolism
المذهب التأثري (التأثرية أو الانطباعية)	impressionism
المذهب التعبيري (التعبيرية)	expressionism
المذهب الوجودي (الوجودية)	existentialism
المذهب السريالي (السريالية) — (مافوق الواقع)	sur-realism
المذهب التهكمي (شو)	satirism
المذهب الكلبي (الكلبية) (الاستخفاف بالحياة وعدم المبالاة بها)	cynicism
مذهب النقد الاجتماعي	social criticism
المذهب التصوفي (التصوفية)	mysticism
المذهب الخيالي (التخيل)	fantasticism

U

unexpectedness	عنصر المفاجأة غير المنتظر
unity	الوحدة
the three unities	الوحدات الثلاث
unity of action	وحدة الموضوع (وحدة الفعل — وحدة العمل)
universal	عالمى — شامل
universality	الشمول — الروح العالمى الشامل
the sense of universality	الإحساس بالروح العالمى الشامل

V

vanity	باطـل
vanity of vanities	باطل الأباطيل
verisimilitude	أرجحية الصحة — رجحان الصدق
a period of verisimilitude	مدة العرض المسرحى المماثله لزمن وقوع الحوادث
varnacular	اللغة الدارجة
virtù	القـوة
virtu	عشق الفنون الرفيعة
blank verse	شعر مرسل
virtuoso	رجل العجائب — خبير فى الفنون الرفيعة
visualize	يتخيل
power of visualilzing	قوة التخيل
free verse	الشعر الحر

W

wit	نادرة — فطنة — لباقة — نكتة — ملحة — براعة التندر
witticism	القدرة على إرسال الملح — القدرة على التندر
witless	عديم الذكاء — غبى
word	عبارة — نص — لفظة — كلام
wording	تعبير نص
word-painting	التصوير الكلامى

symbolize	يتكلم بالرمز — يرمز إلى — يكنى
symbology	(علم الرموز (سمبولوجيا — رمزولوجيا)
symmetrical	متناسق — متماثل
symmetry	التناسق — التماثل — التناسب
sympathetic	جذاب — يبادلك المحبة — ودود — يشاركك عواطفك

T

technique	طريقة الصياغة (فى الكتابة) — طريقة التأليف (فى المسرحية) طريقة الأداء والتمثيل (فوق المنصة) — أصول الصنعة فى أى فن
the technique of drama	طريقة صياغة المسرحية
temporary	مؤقت . مرهون بوقته
terror	رعب
theorise	يرتئى — يكون رأياً — يكون نظرية
theorisings	مذاهب — آراء
religious theorisings	الآراء والمذاهب الدينية
theoretic-al	نظرى
theory	نظرية — علم . رأى — وجهة نظر
text	نص — متن
text-books	كتب الأصول — كتب الأمهات — كتب دراسية
theatrical	تمثيلى — كاذب — مسرحى — زائف
theatrical shows	الحفلات المسرحية
pagan theatrical shows	الحفلات التمثيلية الوثنية
topical (local)	محلى
tragedy	مأساة
tragic	مفجع — محزن
tragi-comedy,	ملهاة مفجعة
types of character	أنماط أخلاقية — (نماذج)
truths	حقائق
types	نماذج — أنماط — (تيبات)
trio	ثالوث

sbythm	يقرر
statements	تقريرات
stalls	المقاعد الأمامية
style	أسلوب
stylist	كاتب أسلوبه
sub – plot	عقدة ثانوية
superficial	سطحى . تافه
swagger	يختال (يتفترح) يتعاظم
swaggerer	مختال . متعاظم (شايف روحه !)
swashbuckler	صلف . متفاخر (طالع فيها)
swearer	شتام . سباب
swell – mop	الرعاع . الطغام . حثالة المجتمع
succicnt	موجز . مبلسر
in a succint fcrm	بصورة مبلسرة
willing suspension of disbelief	التعطيل الإرادى للانكار
supernatural	خارق الطبيعة . (مافوق الطبيعة)
superhuman	فوق الطبيعة البشرية . إنسان علوى
superman	إنسان أعلى
superior	فائق . أعلى . رفيع الشأن
superiority	سمو . استعلاء
supermundane	سماوى . فوق العالم . غير أرضى
supernal	علوى . سماوى أعلى
supersensitive	رقيق الشعور . دقيق الحس
superstition	خرافة
suppresio veri	طمس الحقيقة
suspense	ترقب . تشوف
Introduction cf the supernatural	استخدام العناصر الخارقة للطبيعة
symbol	رمز
symbolism	الرمزية . المذهب الرمزى
symbolism in the hero	الرمزية فى البطل
class symbclism	الرمزية الطبقية
external symbolism	الرمزية الخارجية
inward symbolism	الرمزية العميقة (الداخلية)
symbolic – al	رمزى كنائى

rhythm	الإيقاع
the university of rhythm	روح الإيقاع العالمي الشامل ، عالمية الإيقاع وشموله
rime	الشعر المقفى
Le Rire	(كتاب) الضحك (برجسون)
romance	رواية أو وقصة خيالية (عاطفية)
Romanic	روماني — لاتيني
romantic	رومنسي — عاطفي خيالي — روائي
Romish	روماني — لاتيني — بابوي
romanticism	الرومنسية — المذهب الرومنسي
romantic drams	المسرحية الرومنسية (العاطفية)
rudiments	مبادىء أولية

S

satiric — al	لامز — هجائي — تهكمي — استهزائي
satirical	تعبير تهكمي لامز هجائي
satirist	كاتب تهكمي
satire	التهكم — اللمز — الهجاء — الاستهزاء
satyric drama	مسرحية ساتيرية
savoir faire	براعة التصرف
scene	منظر
scenery	مناظر
sensational	محرك العواطف
sensationalism	إثارة المشاعر
le genre dramatique serieux	النوع المسرحي الجدي
sentiment	عاطفة رقيقة
sentimental	عاطفي — رقيق العاطفة
sentimentalism	المذهب العاطفي — الأدب العاطفي
semi — classical	شبه كلاسي — قريب من المذهب الكلاسي
situation	موقف مسرحي وضع روائي
serious drama	مسرحية جدية
speaking person	شخصية تتكلم على المسرح
solution	حل
a happy solution	حل سعيد
stage	منصة
stage — manager	مدير المسرح (مخرج) — مدير فني

primum mobile — الكرة السماوية

pulbitum — منبر

purge — يطهر (بشربة مسهلة !)

puritan — مطهر

puritans — مطهرون

puritanism — المذهب الطهرى

narrative poetry — الشعر القصصى

poetic prose — النثر الشاعرى (الشعر المنثور)

Q

query — استفهام — تحرى — استطلاع

questionable — مسألة فيها نظر — خلافية

quibble — مغالطة — مماحكة

quicktempered — حاد الطبع

quip — تهكم — مثل سائر (تقليس)

quiz — تنكيت نكتة تهكمية

quotable — يمكن الاستشهاد به

quotation — استشهاد — عبارة مقتبسة

quote — يقتبس

R

real — واقعى

realism — الواقعية — المذهب الواقعى

realist — كاتب واقعى

realistic — واقعى

non-realistic — غير واقعى

recognitions — تعرفات

reflections — تأملات

relief — تفريج — مفرّج

tragic relief — التفريج من إصر المأساة

Renascence — النهضة

representative — نموذج — ممثل ل

repetition — التكرار

Restoration — عودة الملكية إلى انجلترا

Retorica et Poetica d'Aristotele — (كتاب) البلاغة والشعر عند آرسطو (المؤلف سابي)

orchestral = orchestric نسبة إلى الفرقة الموسيقة
orchestrion = orchestrina موسيق آلية
orphean مشجى — مطرب (نسبة إلى أورفيوس)
outdoor theatre مسرح في الهواء الطلق
outdoor performances حفلات خلاوية
overact يبالغ في التمثيل overacting المبالغة في التمثيل
overcrawing مرعب
overfatigued متعب overstrained بلغ منه الإعياء مبلغه

P

pantomime إيمائية صامتة mimetic pantomime ملهاة الإيمائية الصامتة
pathetic محرك للعواطف — مشج
patterns نماذج — أنماط Greek patterns النماذج اليونانية
pedant متعالم — سطحي pedantry التعالم — السطحية
pedantic تعالي — متعالم personalities شخصيات
percipicacity الزكانة — حدة الذهن
plot عقدة الرواية (موضوع الرواية) sub-plot عقدة ثانوية
pity الرأفة — الحنان under-plot عقدة ثانوية
poetic inspiration الإلهام الشاعرى
poetic justice العدالة الشاعرية (وفيها يقتل الشرير أو يهزم وينتصر الخير)
play تمثيلية — يمثل domestic play تمثيلية عائلية (أهلية)
sentimental play تمثيلية عاطفية رقيقة
playwright = playwriter = dramatist كاتب تمثيليات
comic playwright = comedian كاتب ملاهى
tragic playwright كاتب ماسى
the thesis play التمثيلية الموضوعية (لبحث أحد الموضوعات)
the problem play تمثيلية المشكلة
the analytical play التمثيلية التحليلية
the psycheanalytical play تمثيلية التحليل النفسى
pleasure اللذة — المتعة malicious pleasure الاغتباط الخبيث
play-making كتابة التمثيليات
preliminaries مبادىء أولية — أوليات
preliminary considerations نظرات أولية

N

narrate يروى — يقص | narration القص — السرد أو الحكاية
narrative قصصى — روائى | narrative fiction القصص الروائى
natura الطبيعة
natura naturata الطبيعة المنفعلة (عند سبينوزا)
natural طبيعى | naturalism المذهب الطبيعى
naturalist كاتب طبيعى | naturalize يكتب من المذهب الطبيعى
neo-classic كلاسى حديث
neo-classicism الكلاسية الحديثة
neo-classicist كاتب كلاسى حديث
nobility النبل — الشرف — الرفعة
the nobility الأعيان
the feeling of nobility الشعور بعامل الرفعة
nullum minus continet in se majus
الشيء الصغير لا يمكن أن يشتمل على الشيء الكبير
nonreal غير واقعى
nonrealism اللاواقعية (ضد المذهب الواقعى)
nonplus ورطة — حيرة
nonsense هراء — هذيان | nonsensical لا معنى له
novation التجديد — الاستحداث | novel قصة — رواية — حديث عجيب
novelette أقصوصة | novelist قصاص — كاتب قصة
novelistic روائى — قصصى | novelization بناء الرواية
novelize يضع بناء القصة
novella رواية ذات حبكة وهدف | novelty الجدة — الحداثة

O

occidental غربى — أفرنجى
occidentalise يفرنج — يصبغ بصبغة غربية إفرنجية
occidentalism الفرنجة — العوائد والأنظمة الغربية | occidentalist متفرنج
ode أغنية — نشيد | odeon (odeum) قاعة الطرب والموسيقى — سامر
odist ناظم الأغانى | string orchestra فرقة موسيقى وترية
orchestra فرقة موسيقية (دائرة أرض الجوقة)
chamber orchestra أركسترا الحفلات الصغيرة
orchesis = orchestics الرقص التوقيعى (عند اليونان)

the theory of katharsis	نظرية التطهير (عند أرسطو)

L

Latin	اللغة اللاتينية
a good Latinity	الحذق فى اللغة اللاتينية وآدابها
limitations	تعيينات فيها نقص — ألوان من القصور
lyric-al	غنائى
the lyrical element	العنصر الغنائى

M

manuscripts	مخطوطات — مؤلفات مخطوطة
masculine tragedy	مأساة تغلب عليها صبغة الذكورة
mastix	ناقد
mechanical judgments	أحكام آلية (لا تقوم على فكرة)
mental deformity	النقص العقلى
merriment	البسط المرح
metre	بحر عروضى — وزن — ميزان شعرى
mimetic-al	ممثل بالإيماء والإشارات
mime	تمثيلية إيمائية
mimic	ممثل بالإشارات
mimicry	المحاكاة بالإشارات — التمثيل الهزلى
mirth	المرح — البسط
monachism	الرهبنة — النسك
monastic	رهبانى — كهنوتى — نسكى
monasticism	معيشة الأديرة — الرهبنة — التنسك
monastry	دير
monotonous	رتيب — مطرد النغم — ذو نسق واحد
monotony	الرتابة — الاطراد فى النغم — النسق الواحد
mood	جو — مزاج — كيف — روح
moody	شكس — نكد
moral	مغزى أدبى أخلاقى
morals	أدبيات — أخلاقيات
morally	أخلاقياً — أدبياً — عقلياً
moralist	كاتب أدبى أخلاقى
the question of moral	مشكلة المغزى الأخلاقى
morose	نكد — شكس
mot de caractère	الكلام الذى يعبر عن عقلية شخص ذى ميزات خاصة — نمط — (نوب) — كاركتير

the heroic tragedy — مأساة البطولة
historical play — تمثيلية تاريخية
Histrio-mastix — كتاب (النقد التاريخي) « لمؤلفه » برين Prynne
horror tragedy — مأساة الرعب
humour — نماذج — طرز (تيبات) humours فكاهة

I

illusion إيهام — خداع theatrical illusion إيهام مسرحي (خداع النظارة)
implication — ورطة — مسألة معقدة
impotence — عجز — ضعف — وهن
impress — يطبع — يترك أثره — يترك طابعه
impression — طابع — أثر
incidents — حوادث — أحداث
inconceivable — لا يمكن تصوره
incongruity — عدم الملاءمة — عدم المناسبة
informing power — الطاقة الاخبارية
inventiveness — روح الابتكار — القدرة على الابتكار
inharmonious — متنافر
intellectual — ذهني — عقلي
interference de series — تداخل السلسلتين (موضوعان أو أكثر في المسرحية الواحدة)
interlude — فاصل مسرحي (رواية قصيرة)
inversion — إنعكاس
inwardness — العمق — (الداخلية)
irony — التهكم — الاستهزاء — السخرية
tragic irony — عنصر السخرية (التهكم في المأساة)

J

judgments أحكام significant judgments أحكام هامة
judgment of drama — الحكم على المسرحية
juxtapose — يلاصق — يجاور — يتصل ب
juxtaposition of a number of characters
تجاور عدد من الشخصيات في المسرحية — الصلات القائمة بين عدد منهم

K

katharsis — التطهير — (القمرية المسهلة !)

fantasy of imagination — ثمرة من ثمرات الخيال
farce مهزلة — farcical هزلى — تهريجى
farcio — أنا أحشو (أنا أهزل)
fate — القدر — البخت — النصيب
Fates — ربات المقادير فى أساطير اليونان
the sense of fate — الشعور بسلطان المقادير
features — سمات
characteristic features — سمات مميزة — خصائص
feminine tragedy — مأساة تغلب عليها صبغة التأنيث
flaw نقص — عيب — flawless لا عيب فيه
the flaw arising from circumstances — العيب الذى تسببه الظروف
the flawless hero — البطل الذى لاعيب فيه
the tragic flaw — عامل النقص فى بطل المأساة
folly — الحماقة — الجهالة
the thoughtless folly — الحماقة الخالية من التفكير
fop — فتى العصر — المائق — الغندور
form الصورة — forms الصور
literary forms — الصور الأدبية
formulate — يصوغ
formulation of rules — صياغة القواعد

G

grammatica — النحو (الجراماطيقا)
grammarians — النحويون
grandeur — الجلال — العظمة — الجلالة
heroic grandeur — جلال البطولة
groundlings — حثالة المتفرجين ممن لا ذوق لهم

H

hallucination — ذهول — شرود الفكر (الملوسة)
heredity — الوراثة
hero البطل — heroine البطلة
the twin hero — البطل المثنى
the hero swayed by two ideals — البطل يتملكه مثلان أعليان

lengthy stage directions — توجيهات مسرحية مطولة
disbelief — إنكار
discoveries — تكشفات
disquisitions — آراء — أقوال
dithyramb — دثرام — أغنية لباخوس
domestic drama — مسرحية عائلية (شعبية — أهلية)
domestic tragedy — مأساة عائلية (مثل هاملت ولير)
drama — مسرحية (درامة)
dramatic-al — مسرحي — تمثيلي — درامي — مؤثر
dramatic conventions — تقاليد مسرحية — اصطلاحات مسرحية
dramatic literature — أدب مسرحي
liturgical drama — مسرحية دينية
the basis of the dramatic — أساس الكتابة المسرحية — أصول التأليف المسرحي
dramatis personae — الشخصيات المسرحية
drame — المسرحية الجدية المؤثرة (الدرام) [وهي غير المأساة]

E

eccentricities — انحرافات
effects — مؤثرات — تأثيرات
light effects — مؤثرات ضوئية
the pcetical effects — التأثيرات الشاعرية
effervescence — الشعشعة
ephermal farce — مهزلة تافهة (رخيصة — منحطة)
epic — ملحمة
episodes — حوادث أو وقائع هامة
error — غلطة
conscious error — غلطة مقصودة
unconscicus error — غلطة غير مقصودة
esprit (wit) — خفة الروح — ظرف — البراعة في التندر — القدرة على التنكيت
états de l'âme — عوالم الروح
external — ظاهري
extremes — تطرفات—ألوان من المغالاة
extremity — الزيادة عن الحد — التطرف

F

fallacy — مغالطة
pathetic fallacy — المغالطة المحركة للعواطف — المشجية
fantastic-al — خيالي
fantasy — الخيال

the comedy of situation	ملهاة المواقف
the romantic tragi-comedy	الملهاة الفجعة الرومنسية
the tragic-comedy	الملهاة الفجعة
types of character	أنماط أخلاقية (تيبات)
comic مضحك	the comic الأشياء المضحكة — مادة الضحك
the comic effort	الحركة الكوميدية
the comic spirit	الروح المضحك — الروح الكوميدى
comique الضحك	le comique de mots الضحك الناشيء عن تركيب الكلمات
the sources of the comic	مصادر الأشياء المضحكة
comique de situation	الضحك الناشيء عن الموقف
conflict	صراع
inner conflict صراع داخلى	outward conflict صراع خارجى
critic ناقد	criticism النقد
classical criticism	النقد الكلاسى (النقد فى العصور القديمة)
medieval criticism	النقد فى العصور الوسطى
modern criticism	النقد فى العصور الحديثة
derivative criticism	النقد الاستنتاجى
artificial criticism	النقد الزائف
create	يخلق — ينشيء
dramatic creation	التأليف المسرحى (كتابة المسرحية) الخلق المسرحى
cynic-al	ساخر — تهكمى — متهكم — لا يؤمن بصلاح البشر
cynicism	الاستهزاء — التهكم — زهد (مذهب الكلبية)

D

declarations	تصريحات — أقوال
all-embracing declarations	أقوال جامعة مانعة
decorousness	الذوق — اللياقة
decorum	الذوق — اللياقة
degradation	الحط من المقام (التهزيء)
Deipnosophistae	مأدبة العلماء (لمؤلفها أثينايوس)
denouement	الحل الأخير لعقدة المسرحية
derivative	استنتاجى
deus ex machina	الإله من الآلة (العامل الإلهى)
directions	تعليمات — توجيهات

bean — فتى العصر — غندور — (جيوب)
bel air — بشاشة؟
bon mot — النادرة — النكتة
boxes — الغرفات (البناوير)
buffoon — مهرج ، بهلوان   buffoonery — التهريج — الشعوذة

C

caractère — نمط — نموذج (تيب — كاراكتير)
centres — أوساط — دوائر   educational centres — أوساط تعليمية
character — خلق — نمط — نموذج — تيب   waggish character — شخصية ماجنة
chronicle play — تمثيلية إخبارية
circus — سيرك
classic—al — كلاسى   classicism — الكلاسية — المذهب الكلاسى
classic literary theory — النظرية الأدبية الكلاسية
neo—classic literary theory — النظرية الأدبية الكلاسية المحدثة
classification — تصنيف   classify — يصنف
clcset drama — مسرحية تقرأ ولا تمثل
clown — مهرج — بلياتشو   chorus — الكورس — النشيد — فرقة المنشدين
white—faced circus clown — بلياتشو السيرك ذو الوجه الأبيض
comedy — ملهاة
commedia — ملهاة   commedia dell'art — الملهاة المرتجلة
divina commedia — ملهاة إلهية
comedy of character — الملهاة الأخلاقية
comedy of manners — الملهاة السلوكية
comedy of humour — الملهاة الفكاهية
comedy of humours — ملهاة الطرز (الأنماط) النماذج
comedy of intrigue — ملهاة الدسيسة
comedy of romance — الملهاة الرومنسية (العاطفية)
comedy of wit — ملهاة النادرة (التندر)
comedy of bon-mot — ملهاة التنكيت
the fantastic comedy — الملهاة الخيالية
the intellectual comedy — الملهاة الذهنية
the genteel comedy — الملهاة المهذبة — ذات الشمائل الرقيقة
the social comedy — الملهاة الاجتماعية
the sentimental comedy — الملهاة ذات العواطف الرقيقة

الاصطلاحات المسرحية

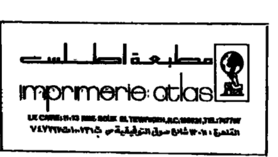
ملاحظة : نثبت هنا من المعانى ما يدخل فى علم المسرحية فقط .

A

act فصل — the five acts الفصول الخمسة
accessories الأدوات والأمتعة للمسرحية (الأكسسوار)
admixture مزج
the admixture of tragedy and comedy المزج بين المأساة والملهاة
adumbrate يصور إجمالا — يشير إلى — يدل على
the adumbration of new ideas دلالة الأفكار الحديثة
adverse معاكس — adverse circumstances ظروف معاكسة
allude يكنى — يورى — يلمح — allusion كناية — تورية — تلميح
mocking allusions توريات ساخرة
allure يغرى — يغوى
ambition طمع — طموح
analytic method الطريقة التحليلية
Ars grammatica كتاب النحو (لمؤلفه ديوميدز)
Arte Poetica (De) كتاب : فى فن الشعر (لمؤلفه فيدا)
creative artistry السليقة الفنية الخلاقة
the social aspect of comedy الناحية الاجتماعية للملهاة
the power of assessing قوة التقدير الصحيح
audience الجمهور — جمهور النظارة — المتفرجون
Augustan لقب كان يمنحه الإمبراطور لكبار الأدباء الرومانيين (نسبة إلى أوغسطس)
attributes صفات — مظاهر
physical attributes مظاهر جسمانية
ecclesiastical authoroties السلطات الكنسية
automatic تلقائى — automatism. تلقائية

B

background ظهارة — خلفية — أساس



مطبعة اطلس
imprimerie: atlas

■ دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية مسجلة بدولة الكويت وجمهورية مصر العربية وتهدف إلى نشر ما هو جدير بالنشر من روائع التراث العربي والثقافة العربية المعاصرة والتجارب الابداعية للشباب العربي من المحيط إلى الخليج وكذا ترجمة ونشر روائع الثقافات الأخرى حتى تكون في متناول أبناء الأمة فهذه الدار هي حلقة وصل بين التراث والمعاصرةوبين كبار المبدعين وشبابهم وهى نافذة للعرب على العالم ونافذة للعالم على الأمة العربية وتلتزم الدار فيما تنشره بمعايير تضعها هيئة مستقلة من كبار المفكرين العرب في مجالات الابداع المختلفة.

دار سعاد الصباح
ص.ب : ٢٧٢٨٠
الصفاة ١٣١٣٣ ـ الكويت
ص. ب:١٣ المقطم ـ القاهرة

